Peter Gürge

Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch

Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus

Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch

Copyrighted material

Peter Gürge

Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch

Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus

Umschlagabbildung: Filmautor Dr. Edmund Ballhaus mit den Sorbinnen Anna Krautz und Marie Kotsch während der Dreharbeiten zu ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH Sommer 1995 (Foto: Alicia Gerike)

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 13 der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2000 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

www.Kulturwissenschaftliches-Filmen-im-Umbruch.de

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2000 Dr. Peter Gürge

ISBN 978-3-8391-0616-7

Books on Demand, Norderstedt

Für meine Eltern

Copyrighted material

Copyrighted material

„In ‚fremden Kulturen' zu filmen heißt aber nicht ausschließlich, in fernen Landen drehen zu müssen. Der Grad der Fremdheit einer Kultur (oder Subkultur) bestimmt sich nicht ausschließlich aus geographischer Distanz. [....] Wer möchte bezweifeln, daß gewisse Lebensformen einer europäisierten afrikanischen Elite vielen von uns vertrauter sind als etwa Vorgänge traditioneller bäuerlicher Kultur oder Lebensweisen sozialer Randgruppen bei uns im eigenen Land? Insofern ist die Filmarbeit in ‚fremden Kulturen' auch auf die eigene Kultur übertragbar, insofern arbeiten Ethnologen, Volkskundler und Soziologen Hand in Hand."

Husmann 1987:16

Copyrighted material

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 11
2. Theorie und Praxis 15
2.1 Film als wissenschaftliches Medium 17
2.1.1 Film und Text 17
2.1.2 mise en scène 20
2.1.3 Diegese 22
2.1.4 Film und Realität 25
2.1.5 Filmbild und Kommentar 30
2.1.6 Synchronton 36
2.1.7 Beobachtender Film 43
2.1.8 Teilnehmender Film 46
2.1.9 Nichtprivilegierte Kamera 50
2.1.10 Reflexive Filmkonzepte 55
2.2 Kulturwissenschaftliche Filmarbeit in Deutschland 62
3. Die Filme von Edmund Ballhaus 1986–1996 81
3.1 Saline Luisenhall 83
3.2 Spatenherstellung im Wesertal 113
3.3 Weserfischerei in Nienburg 129
3.4 Sternsingen in Hildesheim 151
3.5 Zerbrechliche Tradition 171
3.6 Scherbenlese im Grenzgebiet 193
3.7 Von der Hungerstraße ins Freilichtmuseum 213
3.8 Löwe frißt Gams 247
3.9 Katholisch sein im Eichsfeld 283
3.10 Beobachtungen im Eichsfeld 303
3.11 Über der Kohle wohnt der Mensch 325
3.12 Ach wär' ich doch ein Junggesell' geblieben.... 363
4. Resümee 397
5. Anhang 403
Literatur 405
Filmverzeichnis Edmund Ballhaus 1986–1996 413
Befragung Edmund Ballhaus 1997 417
Verhältnis Redezeit – Off-Kommentar 465
Eichsfeld versus Eichsfeld 466
Die Filme von Edmund Ballhaus 1997–2007 469
Weitere Veröffentlichungen von Edmund Ballhaus 505
Abbildungen 506

Copyrighted material

1. Einleitung

Kulturwissenschaftliche Filmarbeit fand in der Bundesrepublik Deutschland bis in die achtziger Jahre überwiegend am Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen statt. In Anbetracht seines für den deutschsprachigen Raum einzigartigen finanziellen Etats in Verbindung mit einer vorbildlichen technischen und personellen Ausstattung stellte eine Zusammenarbeit mit dieser Einrichtung für wissenschaftliche Autoren oftmals die einzige Möglichkeit zur Realisation entsprechender Filmvorhaben dar. So wurden Inhalte und Form dieses Genres für nahezu vier Jahrzehnte von den Vorgaben einer Institution bestimmt, deren Dokumentationsinteresse sich im kulturwissenschaftlichen Bereich auf „einmalige" oder „bald nicht mehr erfaßbare" Phänomene und damit vor allem auf „Bewegungsabläufe" der Kategorien Handwerk und Brauch konzentrierte, die als „Bewegungsdauerpräparate" konserviert und auf diese Weise für die Nachwelt bzw. für weitere wissenschaftliche Untersuchungen erhalten werden sollten.[1] Nachdem sich im Verlauf der sechziger und siebziger Jahre bereits vereinzelt kritische Stimmen zu dieser Praxis gemeldet hatten, begann Mitte der achtziger Jahre der Göttinger Kulturwissenschaftler Edmund Ballhaus neue Konzepte für eine zeitgemäße wissenschaftliche Filmarbeit zu entwickeln.

Diese Untersuchung aus den Jahren 1997 bis 2000 beschäftigt sich mit der Frage, ob die von Edmund Ballhaus favorisierten Interaktions- und Kooperationsmodelle – insbesondere seine für die Kameraarbeit im Feld und den Umgang von Filmemacher und Gefilmten miteinander entwickelten Strategien – den Anforderungen bei der Umsetzung komplexer Themenstellungen genügen können und inwieweit es dem Autor gelang, seine 1987 formulierten Forderungen an einen neuen kulturwissenschaftlichen Film[2] im Rahmen seiner eigenen Filmarbeit zu verwirklichen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile, wobei zunächst das Verhältnis von Film und Text geklärt und das Zusammenspiel der verschiedenen, die äußere Gestalt eines Films bestimmenden Faktoren wie etwa Kamerapositionen, Kamerabewegungen, Einstellungsgrößen sowie Bild- und Tonmontage angesprochen, ihr Einfluß auf die Wahrnehmung des Zuschauers demonstriert und die oftmals unterschätzte Bedeutung des Kommentars untersucht wird. Anschließend werden die vor allem von David MacDougall seit Anfang der siebziger Jahre entwickelten Konzepte vorgestellt, welche im Bereich des ethnographi-

---

1 Vgl. Wolf 1961a:20–22.
2 Vgl. Ballhaus 1987:126–127.

schen Films den Übergang vom beobachtenden (observational cinema) zum teilnehmenden Film (participatory cinema) markieren, die Arbeitsweise des Instituts für den Wissenschaftlichen Film und sein Einfluß auf die kulturwissenschaftliche Filmarbeit in Deutschland beleuchtet und schließlich die von Edmund Ballhaus als Konsequenz aus seinen Erfahrungen am IWF gemeinsam mit Dr. Rolf Husmann im Jahre 1990 gegründete Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film (GfkF) einschließlich des von ihm an der Georg-August-Universität Göttingen initiierten Curriculums Visuelle Anthropologie vorgestellt.

Der zentrale Teil der Untersuchung wendet sich der Filmarbeit von Edmund Ballhaus zu, wobei eine detaillierte Analyse seiner ersten zwölf, in den Jahren 1986 bis 1996 zu den verschiedensten Themenbereichen entstandenen Filme – von denen die ersten vier noch während seiner Tätigkeit am IWF und die folgenden von der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film produziert wurden – die von ihm favorisierten Strategien veranschaulicht und seine Suche nach neuen Formen des wissenschaftlichen Diskurses deutlich werden läßt. So ersetzte er zunächst die traditionelle Arbeitsteilung in Hinblick auf Recherche, Konzeption und Umsetzung durch den selbstfilmenden Wissenschaftler, der für alle Arbeitsschritte einer Filmproduktion allein verantwortlich ist. Dabei dient die den Dreharbeiten vorausgehende Feldforschung neben einer umfassenden Recherche vor allem dazu, das Vertrauen der Gefilmten zu gewinnen, so daß diese Nähe zum Feld, ein personell reduziertes Aufnahmeteam und eine bewegliche Kamera, welche sich in das Geschehen hinein begibt, anstatt es lediglich von außen zu beobachten und damit die Vorgänge aus der Perspektive eines realen Teilnehmers verfolgt, eine größtmögliche Annäherung an die vorfilmische Wirklichkeit erlauben. Dennoch betrachtet der Autor den Untersuchungsgegenstand nicht isoliert, sondern bettet das Thema in sein soziales und kulturelles Umfeld ein, läßt die Protagonisten im Rahmen von entspannten Gesprächssituationen ausführlich zu Worte kommen und ihre eigene Sicht auf das Geschehen schildern, um dem Zuschauer eine authentische Innensicht zu vermitteln und ihm so zu ermöglichen, eigene Schlüsse aus dem Gezeigten zu ziehen. Auf diese Weise bezieht Edmund Ballhaus eindeutig Stellung, ergreift für seine Protagonisten Partei und läßt seine persönliche Betroffenheit für das Publikum sichtbar werden. Diese bisher weitgehend unberücksichtigten Verfahren erlauben nun auch die Einbeziehung weiterreichender Fragestellungen und zeigen zugleich die Chancen und Möglichkeiten, welche sich über das Medium Film den Kulturwissenschaften eröffnen.

In die Untersuchung einbezogen wurde eine vom Verfasser im Jahre 1997 durchgeführte und im Anhang der Arbeit wiedergegebene Befragung des Film-

autors, welche die Analyse um interessante Details sowohl in Hinblick auf die Entstehungsbedingungen einzelner Filme als auch auf seine persönlichen Überzeugungen und Beweggründe ergänzt.

Copyrighted material

Theorie und Praxis

Copyrighted material

Copyrighted material

2.1 Film als wissenschaftliches Medium

2.1.1 Film und Text

> „Weshalb sind so viele Beispiele einer vorgeblich visuellen Anthropologie oft nicht mehr als pädagogische Krücken oder bloßes Anschauungsmaterial, eine Zugabe zur Ethnographie des Wortes, die für sich allein nicht bestehen kann und häufig auch gar nicht will?“[3]

Bis heute wird der Film im Bereich der Kulturwissenschaften überwiegend als ein dokumentierendes oder illustrierendes Medium eingesetzt.[4] Dabei trat der kulturwissenschaftliche Film vor allem in Deutschland für Jahrzehnte nahezu ausschließlich in Verbindung mit einer Begleitveröffentlichung in Erscheinung, welche das Gezeigte erläutern und in einen übergeordneten sozialen und kulturellen Kontext einordnen sollte. So ist dann auch der Umstand, daß viele dieser seit den fünfziger Jahren in der Bundesrepublik Deutschland produzierten Filme in ihrer ganzen Tiefe oftmals lediglich über einen erklärenden Text zu erschließen sind, einerseits

> „[....] wirklich nur noch mit der Rollenzuteilung an die verschiedenen Medien zu erklären, warum die Schrift erklärende Rede über das Reale sein darf, während der Film dieses lediglich vorführen soll. Andererseits hängt diese Aufgabenzuteilung auch von den Eigenschaften des jeweiligen Mediums ab, und nichts vermag eben eine größere Beweiskraft zu entfalten als der Film. Das genau ist seine Aufgabe im Rahmen der Wissenschaft: Beweise zu liefern [....].“[5]

Auf diese Weise führen sowohl allgemeine Theoriedefizite in der Debatte um den kulturwissenschaftlichen Film[6] als auch ein grundlegender Mangel an theoretischer Reflektion bei zahlreichen Filmemachern zu Vorbehalten gegenüber neuen, weiterführenden Ansätzen im Bereich dieses Genres, wobei die Wissenschaftlichkeit des Mediums überwiegend an für die Beurteilung schriftlicher Darstellungsformen entwickelten Kriterien gemessen wird, welche der Filmarbeit als einer eigenständigen Methode visueller Erkenntnis nicht gerecht werden können. Weiterhin fühlen sich viele Kulturwissenschaftler sowohl in Hinblick auf die Wahl ihres methodischen Ansatzes als auch bei der Präsentation ihrer Forschungsergebnisse oftmals einem überkommenen Wissenschaftsverständnis verpflichtet, wodurch sich der Film an bestehende Normen anzupas-

---

3 Petermann 1988:74.
4 Vgl. Ballhaus 1991:596.
5 Hohenberger 1988:152.
6 Vgl. Hohenberger 1988:137.

sen hat, die von außen, aus der „schreibenden Wissenschaft" an ihn herangetragen werden, und der Filmende lediglich als Erfüllungsgehilfe eines (vermeintlich) wissenschaftlichen Anspruchs fungiert[7] – eine selbst heute noch weit verbreitete Auffassung, der für den ethnographischen Film insbesondere David und Judith MacDougall[8] ganz entschieden entgegentreten:

> „Schließlich und endlich betrachten wir den Film nicht als ein Medium zur Illustration anthropologischer Lehrmeinungen. Unser Interesse gilt dem Film als Forschungsmedium, mit dessen Hilfe sich spezifische Beispiele menschlichen Verhaltens erforschen und analysieren lassen."[9]

In Hinblick auf den ethnographischen Film unterscheidet man zwei grundverschiedene Kategorien, die sich ebenso auf den Bereich des kulturwissenschaftlichen Films übertragen lassen: Einerseits den „ethnowissenschaftlichen Film", welcher – an einen empiristischen Wissenschaftsbegriff gebunden – das unter exakt festgelegten und damit scheinbar standardisierten Bedingungen aufgenommene Filmbild als ein weitgehend objektives Abbild der Wirklichkeit versteht, und andererseits den „ethnomethodologischen Film", der sich eher einem hermeneutischen Wissenschaftsverständnis verpflichtet fühlt, wobei er seine Aufgabe nicht ausschließlich in der Gewinnung nackter Daten sieht, sondern mit den Gefilmten in einen Dialog eintritt, das heißt um ein wirkliches Verstehen von Kultur bemüht ist.[10]

Allerdings führte die zunehmende Kritik an den Textmedien und ihrem Alleinvertretungsanspruch gegenüber neuen Formen wissenschaftlicher Präsentation bisher nicht zu einer wirklichen Öffnung der Kulturwissenschaften gegenüber alternativen medialen Darstellungsformen, so daß selbst zahlreiche Filmemacher – anstatt sich eingehender mit den vielfältigen Möglichkeiten und neuen methodischen Ansätzen in diesem Bereich auseinanderzusetzen – auch weiterhin auf den traditionellen Darstellungskonventionen beharren.[11] Diese Tendenz wird durch eine erhebliche Unsicherheit gegenüber dem „neuen" Medium Film auf Seiten der in der Regel lediglich mit dem Medium Text vertrauten Wissenschaftler unterstützt und begünstigt auch hier ein Festhalten

---

7 Vgl. Petermann 1988:74–76.

8 David (geb. 1939) und Judith (geb. 1938) MacDougall veröffentlichten seit Ende der sechziger Jahre mehr als 30 vor allem in Ostafrika, Australien und Indien aufgenommene ethnographische Filme, ergänzt durch zahlreiche Artikel David MacDougalls zu den verschiedensten theoretischen und praktischen Aspekten ethnographischer Filmarbeit.

9 MacDougall 1984:118.

10 Vgl. Hohenberger 1988:220.

11 Vgl. Galizia 1991:155–156.

an den althergebrachten, das eigene Selbstverständnis keinesfalls in Frage stellenden Arbeitsweisen, denn

> „[....] im Film könne ja sichtbar werden, was im Buch hinter der Darstellung versteckt bleibt, wie sich nämlich beobachtbare Phänomene in empirische Daten verwandeln, oder, noch zugespitzter, wie Wissenschaft im Zuge ihrer Untersuchungen ihre Fakten produziert.“[12]

Während man dabei dem wissenschaftlichen Text – im Gegensatz zum Film – traditionell eine von der Person seines Verfassers weitgehend unabhängige Darstellung zugesteht, wird hierbei nur allzu oft übersehen, daß auch einem Text die Interpretation eines Sachverhaltes durch den jeweiligen Autor zugrunde liegt:

> „[....] ethnologische Schriften sind selbst Interpretationen und obendrein solche zweiter und dritter Ordnung. [....] Sie sind Fiktionen, und zwar in dem Sinne, daß sie etwas ‚Hergestelltes‘ – die ursprüngliche Bedeutung von ‚fictio‘ – nicht in dem Sinne, daß sie falsch wären, nicht den Tatsachen entsprächen oder bloße Als-ob-Gedankenexperimente wären.“[13]

Dennoch wird bei der Beurteilung kulturwissenschaftlicher Filme nur äußerst selten berücksichtigt, daß es ebenso wie beim etablierten Medium Text vor allem eine Frage der Repräsentation ist, auf welche Weise und damit inwieweit überhaupt die vorfilmische Realität dem Zuschauer vermittelt werden kann, wobei dem Medium Film gerade hier seine spezifische Stärke der schriftlichen Darstellungsform gegenüber abgesprochen und der Blick lediglich auf das von ihm gezeigte Geschehen, nicht jedoch auf die Strategien seiner Vermittlung gerichtet wird. Denn wo beim Text die Verstehensfrage und die Erklärungspflicht auf gleicher Ebene angesiedelt sind – zumindest wenn es sich um ein vortextliches Ereignis, etwa eine Feldforschung, handelt – richtet sich beim Film die Verstehensfrage immer unmittelbar an das Bild, welches um jeden Preis als ein objektives Abbild vorfilmischer Wirklichkeit verstanden werden will und somit letztlich auch verstanden wird, wobei im Gegensatz zum Text der Verstehenswunsch hier unmittelbar zu einer Deutung des Gezeigten führt, das heißt der Zuschauer versteht bzw. akzeptiert weitgehend vorbehaltlos, was die über das Bild und den Ton vermittelte Erklärung behauptet.[14] Doch auch bei textgebundenen wissenschaftlichen Abhandlungen wird der Leser

---

12 Hohenberger 1988:150.
13 Geertz 1991:22–23.
14 Vgl. Kapfer / Petermann 1989:9–10.

oftmals in die Rolle eines kritiklosen Konsumenten vermeintlich „objektiver" Erkenntnisse gedrängt, für David MacDougall eine Folge der in diesem Bereich noch immer vorherrschenden traditionellen Vermittlungsstrategien:

> „[....] what's interesting in comparing this kind of narrative film-making to academic writing is that, at least in my experience, the dominant structure of the anthropological essay is the ABA structure. It starts by telling you what it's going to tell you. Then in part B, it develops the argument about those assertions and in the last section it recapitulates the first part so that you're completely robbed of suspense. You know everything that's going to happen before it happens, and there's no sense of discovery or unfolding, except to the extent that the development sustains the anticipation of the introduction. It's a very clever device for creating belief, because you suggest that something is true, and then you resolve any doubts by answering the argument, or solving the problem, and then you hammer it home. It's a powerful instrument for creating belief, whereas the power of narrative, of course, is that it creates belief in another way, which is to lead you to suspect that you have made these discoveries for yourself."[15]

2.1.2 mise en scène

> „Nicht weil das Kino eine Sprache ist, kann es uns so schöne Geschichten erzählen, sondern weil es sie uns erzählt hat, ist es zu einer Sprache geworden."[16]

Im Gegensatz zur Sprache jedoch, bei welcher sich Wort für Wort und Satz für Satz in kontinuierlicher Abfolge linear aneinander reihen, fußt die Syntax des Films auf zwei grundverschiedenen, aber dennoch zeitgleich nebeneinander existierenden und sich in ihrer Wirkung ergänzenden Prinzipien: Einerseits auf der Aneinanderreihung von verschiedenen Einstellungen und Sequenzen in Form der Montage – falls man die Einstellungen mit Wörtern und die Sequenzen mit Sätzen vergleichen mag, vielleicht eine dem Verfassen eines Textes entsprechende Technik – andererseits aber auch auf einem dem Medium Text völlig fremden Verfahren, einer Bildkompositions-Syntax unter Einbeziehung einer räumlichen Komponente, welche die Wahrnehmung des Zuschauers innerhalb der einzelnen Einstellung vor allem durch die Wahl von Bildausschnitt und Kamerabewegung steuert. Somit muß

---

15 MacDougall 1995:38.
16 Metz 1972:73.

> „[....] die Film-Syntax sowohl die Entwicklung in der Zeit als auch die im Raum mit einschließen. In der Filmkritik wird die Veränderung des formbaren Raumes im allgemeinen als ‚mise en scène' bezeichnet. Wörtlich bedeutet der französische Ausdruck das ‚In-Szene-Setzen'."[17]

So wie die Montage die einzelnen Einstellungen in eine sowohl dem Thema angemessene als auch die Seherfahrungen des Zuschauers berücksichtigende zeitliche Ordnung bringt, so strukturiert die mise en scène die räumlichen Verhältnisse innerhalb des Filmbildes, wobei alle auf die Bildkomposition Einfluß nehmenden Entscheidungen unmittelbar das gefilmte Geschehen und die Art seiner Abbildung betreffen und damit bereits während der Dreharbeiten vor Ort zu treffen sind – im Gegensatz zur Montage, welche erst nach Abschluß der Filmaufnahmen im Verlauf der Postproduktion erfolgt. Auch aus diesem Grund wird der Einfluß der mise en scène auf die Wahrnehmung des Publikums nicht selten unterschätzt und

> „[....] oft als statisch angesehen, die Montage als dynamisch. Aber das ist nicht der Fall. Da wir die Einstellung lesen, sind wir aktiv mit einbezogen. Die Codes der mise en scène sind die Mittel, mit denen der Filmemacher unser Lesen der Einstellungen verändert und modifiziert."[18]

Demzufolge war auch für André Bazin (1918–1958), einen der bedeutendsten Filmtheoretiker der fünfziger Jahre, nicht die Montage das für die spätere Gestalt eines Films entscheidende Kriterium, sondern die mise en scène, welche sich vor allem durch große Tiefenschärfe und die bevorzugte Verwendung von Plansequenzen[19] auszeichnen sollte, um dem Zuschauer eine möglichst umfassende Wahrnehmung des Geschehens zu ermöglichen.[20]

Der Charakter der mise en scène, welcher sich unmittelbar aus den räumlichen Verhältnissen innerhalb des Filmbildes ergibt und damit weitgehend vom Geschehen vor der Kamera abhängig ist, kann während der Aufnahmen zu einem Dokumentarfilm naturgemäß nur in einem erheblich geringeren Maße gesteuert werden als bei der Produktion eines fiktionalen Films, denn im Gegensatz zum Spielfilm, bei welchem die Bildkomposition auch über Ausstattung und Inszenierung nahezu beliebig gestaltet werden kann, verbieten sich im

---

17 Monaco 1995:176.

18 Monaco 1995:187.

19 Unter „Plansequenz" versteht man eine einzelne, zumeist überlange Einstellung, welche – in der Regel unter Verwendung verschiedener Kamerabewegungen – einen möglichst umfassenden Ausschnitt aus der vorfilmischen Wirklichkeit in Form einer durchgängig gedrehten Aufnahme festhält.

20 Vgl. Bazin 1975.

Bereich des kulturwissenschaftlichen Films in der Regel derartige Eingriffe in die vorfilmische Wirklichkeit, so daß der Filmemacher weitgehend auf die am Ort der Dreharbeiten vorgefundenen Gegebenheiten angewiesen ist. Dabei bleiben die dem Dokumentarfilmer hier zur Verfügung stehenden Möglichkeiten vor allem auf die Festlegung von Kamerastandpunkt, Kameraperspektive, Einstellungsgröße, die Wahl der Blende mit der hieraus resultierenden Tiefenschärfe, eventuell erforderliche Kamerabewegungen sowie dynamische Brennweitenveränderungen (Zoom) beschränkt – Entscheidungen, welche in der Praxis meist erst vor Ort und dann auch überwiegend intuitiv getroffen werden, dennoch aber einen ganz erheblichen Einfluß auf die Gestalt des Filmbildes und damit auf die Wahrnehmung des Gezeigten durch den Zuschauer ausüben.

2.1.3 Diegese

> „Die Diegese ist also zunächst die Geschichte, begriffen als Pseudo-Welt, als fiktives Universum, dessen Elemente sich zu einer Totalität zusammenfinden. [....] Sie ist auch alles das, was die Geschichte im Zuschauer auslöst, was sie ihm an Vorstellungen gibt. Man kann daher vom diegetischen Universum sprechen, das genauso die Abfolge von Handlungen und ihren vorausgesetzten Bereichen (geographisch, historisch oder sozial) umfaßt wie die Gefühlslage und Motivationen, denen sie entspringen."[21]

So wie die mise en scène die Wahrnehmung des Betrachters innerhalb des Filmbildes steuert und die Montage die verschiedenen Einstellungen miteinander verknüpft, so bildet die Diegese eine weitere Voraussetzung für das Verstehen des Gezeigten auf Seiten der Zuschauer. Die Diegese, ein sich aus dem Zusammenwirken von mise en scène und Montage ergebendes „imaginäres raumzeitliches Universum"[22], liegt einerseits der im Film erzählten Geschichte zugrunde und wird andererseits durch die Filmerzählung wiederum selbst erzeugt. Dies gilt sowohl für den Spielfilm als auch für den Bereich des Dokumentarfilms, lediglich rein deskriptive oder von ihrer Erzählweise her eher essayistisch gestaltete Filme beider Genres entwickeln eine schwächere Diegese, welche allerdings – um nicht gänzlich unverständlich zu bleiben – immer noch ein schlüssiges Nachvollziehen der im Film gezeigten Vorgänge durch das Publikum ermöglichen muß.

---

21 Aumont u.a. 1983:81, zitiert nach Hohenberger 1988:89.
22 Nichols 1981:184.

Obwohl ein Film das Geschehen lediglich anhand von Ausschnitten aus der vorfilmischen Wirklichkeit zeigen kann, erzeugt er – ganz wesentlich unterstützt von den realitätsnahen, fotografischen Abbildungseigenschaften des Mediums – eine äußerst intensive Illusion von Wirklichkeit, wobei der Zuschauer im Filmbild nicht unmittelbar wahrnehmbare, aber für das Verständnis bzw. die schlüssige Entwicklung der Filmerzählung dennoch erforderliche Details aufgrund seiner alltäglichen Wirklichkeitserfahrung analog zu der im Film erzählten Geschichte intuitiv ergänzt:

> „Der Film ist eine Kunst und ein Medium, das mit Erweiterungen und Indizes arbeitet. Ein großer Teil seiner Bedeutung entspringt nicht dem, was wir sehen (oder hören), sondern dem, was wir nicht sehen, oder, genauer gesagt, einem fortlaufenden Prozeß des Vergleichs zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir nicht sehen. Dies entbehrt nicht der Ironie, wenn man bedenkt, daß der Film auf den ersten Blick eine Kunst ist, die viel zu augenscheinlich ist, eine Kunst, die oft dafür kritisiert wird, daß sie nichts dem Zufall überläßt."[23]

Auf diese Weise korrespondiert das Filmbild mit einer übergeordneten, im Film jedoch nicht unmittelbar vorgeführten und für das Verstehen des Gezeigten dennoch unabdingbaren Wirklichkeit, welche sich der Zuschauer während der Filmbetrachtung anhand des filmischen Geschehens selbst erschließt. So stellt eine mehr oder weniger ausgeprägte Diegese, das heißt ein für das Publikum erkennbarer Verweis auf eine Realität außerhalb des Films auch im Bereich des Dokumentarfilms[24] eine unverzichtbare Voraussetzung für die Vermittlung der Filminhalte dar:

> „Die Diegese produziert Raum und Zeit der erzählten Geschichte und wird selbst von der Erzählung produziert. Nichtnarrative Filme entwikkeln deshalb eine schwächere Diegese als narrative Filme, weil es die Erzählung ist, die auch visuell disparate Elemente eines Films zusammenhält. Wenn beispielsweise ein abrupter Ortswechsel stattfindet, kann er, wenn er durch die Erzählung motiviert ist, als völlig logisch und überhaupt nicht abrupt wahrgenommen werden. Ebenso verhält es sich generell mit der Wahrnehmung von Einstellungswechseln; der

---

23 Monaco 1995:168–169.

24 „Wir haben es im Dokumentarfilm immer mit einer wesentlichen Abwesenheit zu tun: der Menschen, Gegenstände, Ereignisse vor der Kamera, auf die der Film als etwas außer sich verweist. Es kann also nicht darum gehen, das Abwesende ‚scheinbar' anwesend zu machen [....]. Es kommt vielmehr darauf an, die Produktion von Bedeutungen in den Bildern und Tönen der Dokumentarfilme, indem sie außer auf sich auf eine vorfilmische Wirklichkeit verweisen, so eindeutig wie möglich zu machen." [Paech 1984:31]

> Schnitt fällt erst dann auf, wenn ein großes Erzählfragment (eine Sequenz) beendet wird. Man kann die Diegese als raum-zeitlich-logisches Als-Ob der erzählten Geschichte begreifen und damit vom Realitätseindruck als Als-Ob auf der eher technischen Ebene von Abbild und Bewegung unterscheiden. Der Realitätseindruck des Films ist einerseits Voraussetzung für seine Diegese und wird andererseits durch sie verstärkt, aber sie sind keineswegs gleichzusetzen."[25]

Da das Medium Film seine Botschaft über zwei verschiedene, jedoch eng miteinander verwobene Bedeutungsebenen vermittelt – über das Filmbild, welches für sich allein lediglich denotativ zu begreifen ist, wobei ihm aber in Verbindung mit den übrigen Bildern des Films ein übergeordneter konnotativer Wert zukommt, vergleichbar mit dem einzelnen Wort eines Satzes, welches für sich betrachtet eine bestimmte Bedeutung hat, dessen tieferer Sinn für den gesamten Text sich dem Leser allerdings erst im Satzzusammenhang, das heißt im Kontext mit den übrigen vom Verfasser gewählten Worten, erschließt[26] – und die Entschlüsselung des Gezeigten durch den Zuschauer in einem assoziativen Verfahren unter Einbeziehung des eigenen kulturellen Hintergrunds erfolgt, reicht das Spektrum der Bedeutungen, welche für die Entwicklung einer entsprechenden Diegese maßgeblich sind, weit über die Summe der Denotationen aller filmischen Zeichen in semiotischer Hinsicht hinaus:

> „Nachdem ein Filmemacher sich entschieden hat, was er filmen will, sind die zwei zwingenden Fragen, wie er dies filmen soll (welche Wahl er trifft: die paradigmatische) und wie er diese Auswahl präsentieren soll (wie er sie montieren soll: die syntagmatische). Im Gegensatz dazu ist in der Literatur die erste Frage (wie man etwas sagt) vorherrschend, während die zweite (wie präsentiert man, was gesagt wird) ganz sekundär bleibt."[27]

---

25 Hohenberger 1988:88.

26 Die Deutung eines Films ist somit von der Art der Wahrnehmung seiner Zeichen abhängig, welche vom Zuschauer in der Regel denotativ oder auch konnotativ verstanden werden können, wobei Denotation sich hier auf die unmittelbare Bedeutung eines Zeichens (ein Apfel ist zunächst ein Apfel) bezieht. Konnotation dagegen meint die über den offensichtlichen Bildinhalt hinausgehende Bedeutung, welche sich jedoch erst aufgrund der Interpretation des Filmbildes durch den Betrachter selbst ergibt (womit ein Apfel beispielsweise zum „Apfel des Paris" werden kann). Hier liegt die Stärke des Mediums Film in einer der Sprache gegenüber wesentlich denotativeren (offensichtlicheren) Bedeutung seiner Bilder, da sowohl die akustischen Signale als auch die grafischen Zeichen eines gesprochenen bzw. geschriebenen Textes – im Gegensatz zu dem im Film vom Zuschauer unmittelbar wahrgenommenen Bildeindruck – vom Empfänger zunächst decodiert werden müssen, um ihren Sinn zu begreifen und entsprechende Assoziationen zu ermöglichen.

27 Monaco 1995:164.

So manifestiert sich der paradigmatische Aspekt dieses Prozesses vor allem in der grundsätzlichen Frage nach der Auswahl von Bildinhalten und ihrer Abbildung in Form der mise en scène, deren Charakter ausnahmslos von Entscheidungen bestimmt wird, welche bereits während der Dreharbeiten zu treffen sind. Die filmische Syntax hingegen strukturiert den narrativen Fluß der Bilder und kommt damit erst im Verlauf der Postproduktion, das heißt nach Abschluß der Filmaufnahmen bei der Montage des Rohmaterials zum Tragen.

2.1.4 Film und Realität

> „Über den Dokumentarfilm zu sprechen, muß auch heißen, über die Wirklichkeit zu sprechen, die er zeigt. Über die Wirklichkeit zu sprechen muß wiederum heißen, auch über die Medien zu sprechen und über das Bild, das sie uns von der Welt geben und dem die Wirklichkeit sich zunehmend anzugleichen versucht. Daher steht mit dem Dokumentarfilm nicht nur ein Bild von der Welt zur Debatte, sondern auch eine bereits auf ihr Bild hin agierende Welt. Was aber dann ist der Dokumentarfilm anderes als das Bild einer sich als Bild bereits reflektierenden Realität. Und wie kann man über den Dokumentarfilm noch sprechen, ohne sich notwendigerweise in diesem Spiel von Spiegelungen zu verirren? Zunächst indem man ihm dadurch zu entkommen versucht, daß man den Film als Film und die Wirklichkeit als Wirklichkeit ernstnimmt.“[28]

Daß der Glaube an die Objektivität des Filmbildes ebenso alt wie das Medium selbst ist, zeigt sich unter anderem anhand der Arbeit von Félix Louis Regnault, dessen Filmaufnahmen auf der *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale* in Paris im Jahre 1895 als der Beginn ethnographischer Filmarbeit überhaupt betrachtet werden können, wobei Martin Taureg bereits hier ein Wissenschaftsverständnis konstatiert, welches Funktion und Gestalt des Mediums bis in die Gegenwart bestimmen sollte:

> „In his writings, Regnault anticipated a number of features of cinematography that have since been recognized as beneficial to science. Unlike ‚reality', cinematographic records could be studied repeatedly and in every detail; they could be analyzed and measured frame by frame or assembled and compared with other records. Moreover, according to Regnault, cinematography would eliminate personal, subjective factors and introduce a laboratory-like, experimental situation.“[29]

---

[28] Hohenberger 1988:5.
[29] Taureg 1983:22.

Mehr als dreißig Jahre später scheint sich diese rigide Rollenzuweisung und damit die Erwartung der Wissenschaft nicht wesentlich verändert zu haben: So sollten auch für Fritz Krause, den ersten Vorsitzenden der 1929 gegründeten Gesellschaft für Völkerkunde, die in einem von ihm ein Jahr zuvor geforderten anthropologisch-völkerkundlichen Filmarchiv zu sammelnden Dokumente

„1. die lebendige Kultur, das Leben und Treiben dieser Völker in beweglichen Bildern überliefern, also Vorgänge festhalten, denen Augenblicksphotographien oder Beschreibungen nur im geringen Maß gerecht werden können;

2. die Möglichkeit bieten, diese Kulturtatsachen daheim zu studieren, fern von jenen Völkern und ungestört durch äußere Dinge, wie auch dann noch, wenn jene Völker vielleicht schon ausgestorben oder ihre Eigenkultur erloschen ist; und daß sie

3. uns gestatten, Einzelvorgänge zu erkennen und zu studieren, die bei Beobachtung an Ort und Stelle übersehen werden.“[30]

Selbst die in den sechziger und siebziger Jahren vereinzelt aufkommende Diskussion über die Zukunft des wissenschaftlichen Films führte in der Bundesrepublik Deutschland nicht zu einer längst überfälligen Neuorientierung, und so nahm auch der kulturwissenschaftliche Film für Jahrzehnte die Rolle eines dokumentierenden, die vorfilmische Wirklichkeit lediglich beschreibenden Mediums ein, wobei man den Film in der Regel als eine Sammlung von Datenrohmaterial betrachtete, jede über eine grundlegende Strukturierung hinausgehende Gestaltung äußerst kritisch bewertete und als Manipulation dieses filmisch konservierten, vermeintlich objektiven Abbildes der Realität strikt ablehnte:

„Zweifellos kann der wissenschaftliche Film die künstlerischen Gesichtspunkte nicht akzeptieren. Der Kunstfilm will die eigene Deutung der Wirklichkeit, er schafft einen besonderen Symbolismus. Der wissenschaftliche Film kann dagegen nur ‚Reproduktion‘ sein; er ist ein Abbild der Wirklichkeit, er ist Beweismaterial, aber er stellt keine Interpretation und Deutung dar.“[31]

Daß jedoch auch der wissenschaftliche Filmemacher den Untersuchungsgegenstand und damit das zu filmende Geschehen ausgesprochen selektiv

[30] Böhl 1985:79.
[31] Koloß 1973:38.

wahrnimmt, das heißt seiner Betrachtung sowohl während der Feldforschungsphase als auch bei den Dreharbeiten enge Grenzen gesetzt sind und somit Filmaufnahmen selbst im ungeschnittenen Rohzustand („Footage") nur willkürliche Ausschnitte der Realität darstellen können, wird hierbei geflissentlich übersehen und jeder

> „[....] schöpferische Umgang mit dem Filmmaterial [....] als Vorwand für die Eitelkeit der Filmemacher gewertet. [....] Footage mag für Studienvorhaben, wo Bild-für-Bild-Analysen vorgenommen bzw. physische Bewegungsabläufe untersucht werden sollen, durchaus dienlich sein. Zum Zwecke einer verstehenden Darstellung bestimmter Ethnien bzw. sozialer Gruppen erweist sich die filmische Rohfassung jedoch häufig als ‚armselige' Form der Enzyklopädie."[32]

Denn ebenso wie ein wissenschaftlicher Text sein Datenmaterial – etwa schriftliche Feldnotizen – mittels einer sprachlichen Syntax in einer dem Leser verständlichen Form strukturiert, so bildet auch im Bereich des kulturwissenschaftlichen Films eine dem Thema angemessene Aufbereitung, das heißt bewußte Gestaltung des Rohmaterials während der Postproduktion die Voraussetzung für einen sinnvollen Einsatz des Mediums:

> „Kein Anthropologe, kein Ethnologe käme auf die Idee, seine Wissenschaft erschöpfe sich in Feldforschungsberichten und Materialstudien. Diesen Eindruck kann man jedoch leicht gewinnen, sieht man sich eine beliebige Auswahl von ethnographischen Filmen an. [....] Ich halte es für äußerst fragwürdig, wenn Leute, die auf dem wissenschaftlichen Anspruch ihrer Filme bestehen, diesen Anspruch aufgeben, wenn es um die kinematische Repräsentation geht; das ist so, als würde der Verfasser eines Textes ohne grammatikalische Regeln auskommen wollen. Selbst wer die Kamera nur als Hilfsmittel betrachtet, sollte zumindest um die ideologischen Implikationen wissen, die jeder filmischen Darstellung von Wirklichkeit – und sei es noch so ein kleiner Ausschnitt derselben – eigentümlich sind."[33]

Da das Bild- und Tonmaterial eines Films bis zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung einem äußerst komplexen Bearbeitungsprozeß – welcher sich aus verschiedenen, aufeinander aufbauenden Selektions- und Strukturierungsvorgängen zusammensetzt – unterworfen ist, erreicht die vorfilmische Realität den Zuschauer erst nach vielfältigen, wiederholte Codierungen und Dekodierungen

---

32 Dehn 1997:82–83.
33 Petermann 1988:75–76.

einschließenden Brechungsvorgängen.[34] Somit ist es insbesondere bei der Betrachtung kulturwissenschaftlicher Filme mit ihren mittlerweile recht anspruchsvollen, oftmals nur unter erheblichem Aufwand realisierbaren Themenstellungen unabdingbar, auch ihre Entstehungsbedingungen in die Beurteilung mit einzubeziehen. Dabei findet die Auswahl des letztlich im Film Gezeigten – von der Entwicklung eines Konzepts über die Dreharbeiten bis zur Postproduktion – wiederum eingebettet in unterschiedliche Realitäten statt, so daß auf diesen von einer Vielzahl individueller Entscheidungen bestimmten Prozeß zudem zahlreiche äußere, vom Filmautor nicht steuerbare Einflüsse einwirken und die vorfilmische Realität schließlich zu einer von ihren Ursprüngen weit entfernten filmischen Realität werden lassen, die Auge und Ohr des Publikums erst nach dem Durchlaufen einer Anzahl von mehr oder weniger verzerrenden, dem Filmvorgang inhärenten Filtern erreicht.[35]

Aufgrund der besonderen Bedeutung des Begriffes „Realität" für die gesamte filmische Abbilddiskussion schlägt Eva Hohenberger vor,

> „[....] die Redeweise von der einen Realität (die der Dokumentarfilm abbilde) aufzugeben und auf der Produktionsseite ebenso wie auf der Rezeptionsseite mehrere Realitäten zu unterscheiden."[36]

So findet der Prozeß der Filmentstehung eingebettet in die *nichtfilmische Realität* statt, das heißt in eine Realität, die der Filmemacher zwar nicht zu filmen beabsichtigt, welche jedoch den äußeren Rahmen, das soziale und ökonomische Umfeld der Filmproduktion bildet. Diese nichtfilmische Realität stellt den Ausgangspunkt eines jeden Films dar, hier entscheidet der Filmautor, was er überhaupt zeigen und in welcher Art und Weise er es darstellen möchte. Darüber hinaus umfaßt diese Realität alles überhaupt Abbildbare und stellt somit zugleich die Voraussetzung für die Entwicklung der filmischen Diegese, der kulturell bedingten Konnotationen und für die Rezeption des Gezeigten durch das Publikum dar.

Die *vorfilmische Realität* umfaßt die zum Zeitpunkt der Dreharbeiten von der Kamera aufgenommene Wirklichkeit, jenen Ausschnitt aus der nichtfilmischen Realität, welchen der Filmemacher für die Abbildung des jeweiligen Themas ausgewählt hat. Es handelt sich also um diejenige Realität, die tatsächlich gefilmt wird und damit auch den Ausgangspunkt für die Diegese auf Seiten des Zuschauers bildet.

---

34 Vgl. Kuchenbuch 1978:10, 32–59.
35 Vgl. Nivoix 1991:177.
36 Hohenberger 1988:28.

Dagegen entfaltet sich die *filmische Realität* erst während der Betrachtung des vorführfertigen Endproduktes, eines nach den Vorgaben des Filmautors aufgenommenen, montierten und vertonten Filmes also, so wie ihn das Publikum bei der Vorführung zu sehen bekommt. Genaugenommen handelt es sich bei der filmischen Realität jedoch um einen mit Hilfe des Mediums erzeugten eigenständigen und damit auf die ihm zugrunde liegende vorfilmische Realität lediglich verweisenden „filmischen Text", welcher ebenso wie ein geschriebener Text vom Zuschauer zunächst gelesen und interpretiert werden muß.

Die *nachfilmische Realität* schließt nun sowohl die Vorführung des Films, seine Rezeption durch Publikum und Filmkritik als auch die direkten und indirekten Rückwirkungen der Filmveröffentlichung auf die vorfilmische Realität ein:

> „In der nachfilmischen Realität entfaltet ein Film seine semantische Produktivität und stellt sich als wiedererkennbarer Teil einer Gattung her. Ein Dokumentarfilm wird hier als solcher erkannt, vielleicht sogar erst in der Rezeption produziert."[37]

Diese Differenzierung gilt gleichermaßen für den Bereich des dokumentarischen sowie des fiktionalen Films, wobei sich beide Genres jedoch in Hinblick auf die zur Gestaltung der filmischen Realität verwendeten Verfahren grundlegend voneinander unterscheiden: Während der Dokumentarfilmer das in der nichtfilmischen Realität vorgefundene Geschehen möglichst ohne weitere Eingriffe von außen aufzuzeichnen versucht, so setzt der Regisseur eines Spielfilms die vorfilmische Realität nach seinen eigenen Vorstellungen in Szene, das heißt er inszeniert die Wirklichkeit vor der Kamera ganz bewußt und greift damit aktiv in das zu filmende Geschehen ein. Dennoch schaffen beide aufgrund der wirklichkeitsnahen Abbildungseigenschaften des Mediums und einer gemeinsamen Filmsprache eine in der Regel perfekte Illusion von Wirklichkeit, wobei sich der Dokumentarfilm – falls er sein Rohmaterial nicht lediglich rein deskriptiv verwendet – in Hinblick auf die hier eingesetzten Montagetechniken an seinem „großen Bruder" Spielfilm orientiert und in der Regel ebenfalls eine in sich geschlossene Geschichte erzählt:

> „Dokumentarfilme *sind* größtenteils narrativ, und genau ihr Bestreben zu erzählen macht sie für Verfahren des fiktionalen Films so anfällig, denn wie man filmisch erzählt, hat ihnen der Spielfilm historisch vorexerziert, und wie man an der Gattungsgeschichte des Dokumentarischen feststellen kann, mit Erfolg."[38]

---

37 Hohenberger 1988:43.
38 Hohenberger 1988:110–111.

Da jedoch bei der Produktion von Dokumentarfilmen das Rezeptionsverhalten eines Publikums berücksichtigt werden muß, das seine filmischen Seherfahrungen nahezu ausschließlich bei der Betrachtung fiktionaler Filme gewonnen hat, greifen auch diese Filme durchweg auf Erzähltechniken zurück, welche sich im Verlauf der Entwicklung des Spielfilms herausgebildet haben:

> „Westliches Kino, wenn es nicht didaktisch ist (das heißt ein ‚bebilderter Vortrag'), ging im wesentlichen aus literarischen und dramatischen Formen hervor, denen zu entsprechen sich seine Techniken entwickelt haben. Die herrschenden Konventionen dieser Formen sind Strategien der Exposition, der Charakterentwicklung und der dramatischen Konstruktion. Filme erreichen ihre Exposition im wesentlichen dadurch, daß sie uns am Dialog der Hauptpersonen teilhaben und ihr Verhalten studieren lassen. In diesem Sinne vertrauen sie vor allem auf das ‚Augenscheinliche' und sich selbst Enthüllende. Aufnahme- und Schneidetechnik haben sich um diese Erfordernisse herum entwickelt [....]."[39]

2.1.5 Filmbild und Kommentar

> „Wir sind zu der Überzeugung gekommen, daß die Verwendung der Stimme eines olympischen Erzählers, der uns sagt, was wir angeblich gesehen haben, nicht nur anmaßend ist, sondern einen intellektuellen und kulturellen Vorhang zwischen den Zuschauern und den Menschen auf der Leinwand herunterläßt. [....] Das heißt nicht, daß Filmemacher nicht versuchen sollten, Stellung zu beziehen, aber sie sollten sich der Tatsache bewußt sein, daß am Ende allein ihr Film ihre Auffassung von dem Gegenstand verkörpert. Manchmal verlangen Leute, daß man ihnen in eigenen Worten sagt, was man ihnen in Bildern bereits erzählt. Es ist immer leichter, sich mit einer Aussage über Ziel und Inhalt eines Films auseinanderzusetzen, als den Film selber einer Analyse zu unterziehen."[40]

Somit steht ein kulturwissenschaftlicher Filmemacher in der Praxis oftmals vor dem Problem, einerseits eine Geschichte erzählen zu wollen, welche die vorfilmische Realität in einer dem Zuschauer verständlichen Weise strukturiert und damit die Entwicklung einer angemessenen Diegese ermöglicht, andererseits jedoch auf einen übermächtigen, allwissenden Erzähler in Form eines anonymen, für den Betrachter im Bild nicht wahrnehmbaren Sprechers zu verzichten, um dem Publikum eine weitgehend eigenständige Interpretation des Ge-

[39] MacDougall 1988:52.
[40] MacDougall 1984:115–116.

zeigten zu ermöglichen. Denn obwohl sich bei einer zeitgemäßen Filmgestaltung – durch eine entsprechende Anlage der mise en scène, die Verwendung narrativer Montagetechniken und die Einbeziehung von Gesprächen oder Interviews mit den Protagonisten – in der Regel selbst komplexe Themenstellungen auch unter Verzicht auf eine außerhalb des Filmbildes angesiedelte Erklärungsinstanz – etwa einen erläuternden Off-Kommentar[41] oder eine ergänzende Begleitpublikation – angemessen umsetzen lassen, wird im Bereich des kulturwissenschaftlichen Films jedoch noch vielfach versucht, dem Zuschauer die Deutung des Gezeigten über einen nachträglich eingesprochenen Kommentar explizit vorzugeben oder einen Mangel an geeignetem Bildmaterial durch einen die fehlenden Informationen ergänzenden Sprecher zu kaschieren. Auf diese Weise entstehen hier ebenso wie beim überwiegenden Teil der für das Fernsehen produzierten „Dokumentarfilme" lediglich bebilderte Texte, deren Inhalte auch ohne die Bildinformationen verständlich wären und denen das Filmbild lediglich zur Illustration bzw. als Beleg für die vom Kommentar behaupteten Sachverhalte dient.

Aufgrund der Dominanz schriftlicher Darstellungsformen in der Wissenschaft aber auch der mangelnden Kenntnis filmender Kulturwissenschaftler um die Möglichkeiten und Bedingungen wissenschaftlicher Filmarbeit[42] orientierten sich viele Filmemacher bei der Entwicklung ihrer Filmkonzepte – bewußt oder unbewußt – über Jahrzehnte am ihnen vertrauten Medium Text bzw. an der dem (schreibenden) Journalismus entstammenden, allgegenwärtigen Fernsehberichterstattung. Sowohl bei den in traditioneller Weise gestalteten kulturwissenschaftlichen Produktionen – falls hier nicht gemäß der IWF-Doktrin[43] der fünfziger und sechziger Jahre auf den Ton völlig verzichtet wurde[44] – als auch zahlreichen für das Fernsehen geschaffenen Dokumentationen wird der Originalton in weiten Bereichen von einem nachträglich eingesprochenen Text in Form eines Off-Kommentars überlagert, welcher über die Bildinformationen nicht unmittelbar zu erschließende Details und Hintergründe erläutern, das Thema für den Zuschauer insgesamt verständlich aufbereiten und zugleich die oftmals rein deskriptiv aneinandergereihten Einstellungen und Sequenzen zu einer gemeinsamen Geschichte verbinden soll. Ein derart textbasiertes Konzept jedoch degradiert den Film zu einem rein beschreibenden, das Geschehen lediglich abbildenden Medium, bei welchem der wissenschaftliche Diskurs

41 Der Begriff „Off-Kommentar" bezeichnet den Vortrag eines im Bild nicht sichtbaren (im „Off"), in der Regel speziell ausgebildeten Kommentarsprechers, welcher während der Postproduktion nach den Vorgaben des Filmautors im Studio gesprochen, mit dem Originalton abgemischt und dem Filmbild hinzugefügt wird.

42 Vgl. Kapfer / Petermann 1989:8.

43 Siehe auch Kapitel „Kulturwissenschaftliche Filmarbeit in Deutschland" (Seite 62).

44 Vgl. Dehnert 1994:112.

auf die übergeordnete, außerdiegetische Ebene des Off-Kommentars verlagert wird. Hier erscheint der Kommentar in einer von den Filmbildern weitgehend losgelösten Form und entwickelt in Verbindung mit einer eher deskriptiven Montagetechnik eine völlig eigene, von der vorfilmischen Realität weitgehend unabhängige Diegese, so daß selbst unzureichendes Bildmaterial über einen entsprechenden Kommentar den diegetischen Erwartungen des Publikums angepaßt und auf diese Weise zu einem „Film" bzw. einem mit bewegten Bildern illustrierten Vortrag zusammengefügt werden kann. Da der Zuschauer jedoch nahezu alle für das Filmverständnis erforderlichen Informationen dem Off-Kommentar entnehmen muß, Filmbild und Filmton also weitgehend isoliert nebeneinander stehen und das Gezeigte in der Regel lediglich der Illustration bzw. visuellen Beweisführung dient, entsteht hier statt eines „imaginären raumzeitlichen Universums", welches das Publikum in seinen Bann zieht und ganz wesentlich zur Faszination des Mediums beiträgt, lediglich ein trauriges Abbild in Form eines „imaginären rhetorischen Universums" – wobei für diese durch die rhetorische Leistung des Kommentarsprechers erzwungene „Schein-Diegese" selbst dieser Begriff nur mit Vorbehalt verwendet werden sollte.[45] So kritisiert auch Werner Petermann, daß im Bereich des ethnographischen Films die Vermittlung außerfilmischer Erkenntnisse in der Regel über einen gesprochenen, die Bildebene überlagernden Kommentar erfolgt und dieses Mißverhältnis vom überwiegenden Teil der Betrachter überhaupt nicht wahrgenommen wird:

> „Derartige Statements sind aber höchst künstliche, inhaltlich verdichtete ‚ideologische' Text-Konstrukte, weit weniger unschuldig, als ihr vorgeblich reiner Informationscharakter vermuten läßt. Den Bildern gegenüber – welche quasi im ontologischen ‚Rohzustand' verharren [....] – ist ein solcher Kommentar stets überlegen; zu einem produktiven Verhältnis zwischen Bild und Wort kann es nicht kommen. Daß aber die Diskrepanz zwischen den Ebenen, auf denen hier Wort und Bild angesiedelt sind, traditionellen Ethnologen so wenig auffällt, beruht auf einem doppelten Mißverständnis: sowohl dem Wort als auch dem Bild ist in diesem Kontext ein ontologischer Status zugewiesen; die ‚Nuer' im Buch finden durch die ‚Nuer' im Film ihre vermeintliche Entsprechung."[46]

Eine in sich geschlossene Diegese entwickeln somit vor allem Filme, die ihre Erklärungen nicht auf die bildferne Ebene des Off-Kommentars verlagern und damit das Gezeigte der argumentativen Strategie eines anonymen Sprechers

---

45 Vgl. Nichols 1981.

46 Kapfer / Petermann 1989:10.

anpassen, welcher den narrativen Fluß des filmischen Vortrags sowohl unterstützen als auch unterdrücken und damit Intensität und Charakter der Erzählung in einem weiten Bereich steuern kann. Dies betrifft auch den mit dem Filmbild untrennbar verbundenen Originalton, welcher – während der Kommentareinspielung in seiner Lautstärke abgesenkt und somit für den Zuschauer nur noch begrenzt wahrnehmbar – erst wieder zu Worte kommt, wenn der unsichtbare Sprecher schweigt. Aber auch dann ist dieser anonyme Kommentator nicht wirklich abwesend, sondern scheint permanent über den Bildern zu schweben und wird vom Publikum als stets präsente, übergeordnete Autorität empfunden. Dennoch bilden sowohl die über die Bildebene entwickelte „natürliche" als auch die mittels Off-Kommentar erzwungene, von den Filmbildern weitgehend unabhängige „Schein-Diegese" in Hinblick auf den beim Zuschauer ausgelösten Realitätseindruck mit dem Filmgeschehen eine in sich geschlossene Einheit, wobei der Kommentar das Filmbild jedoch völlig überlagert und damit diese Harmonie lediglich vortäuscht. Durch das Gezeigte in seiner Argumentation scheinbar unterstützt, mutiert dieser ursprünglich der Erklärung dienende Vortrag zum höchsten Ordnungsprinzip, welchem sich die Filmbilder einschließlich des Originaltons bedingungslos unterzuordnen haben, so daß sich in der Regel selbst die Länge der jeweiligen Einstellung bzw. Sequenz nach der Dauer des übergeordneten Textes richtet und auch die Redezeit der Gefilmten – falls diese in derartig kommentarlastigen Produktionen überhaupt zu Worte kommen – den Ausführungen des Kommentarsprechers und damit den Intentionen des Filmemachers oftmals bedenkenlos angepaßt wird.

Obwohl die Entscheidung für einen außerdiegetischen Off-Kommentar gewährleistet, daß die auf der Bildebene angesiedelten Informationen den Zuschauer in der vorgesehenen Weise erreichen und er das Gezeigte den Vorstellungen des Filmautors entsprechend interpretiert, so nimmt dieser anonyme, allwissende Sprecher dem Betrachter jedoch seinen Status als eigenständiger, urteilsfähiger Beobachter. Denn zur Verdeutlichung des Geschehens ist es nur in den seltensten Fällen notwendig, die Bildinhalte mit Hilfe eines Kommentars zu erläutern, lediglich bei der Umsetzung ausgesprochen komplexer, nur unzureichend abbildbarer Sachverhalte kann eine verbale Präzisierung oder eine Einordnung des Gezeigten in einen übergeordneten Bedeutungszusammenhang erforderlich werden. Zudem lenken die Ausführungen eines Sprechers das Publikum stets von den Bildinhalten ab,[47] da der Zuschauer – im Gegensatz zu einem ausschließlich mit Originalton gestalteten Film, bei dem Bild und Ton eine in sich geschlossene Einheit bilden – seine Aufmerksamkeit nun zwei verschiedenen Quellen widmen muß, was insbeson-

[47] Allerdings beeinträchtigt – jedoch in weitaus geringerem Maße – auch das im Filmbild gezeigte Geschehen die Wahrnehmung des Kommentars durch den Zuschauer.

dere bei kommentarlastigen Produktionen mit ihrer oftmals ausgeprägten Ton-Bildschere die volle Konzentration des Betrachters beansprucht und somit zu einer Vernachlässigung der über das Filmbild vermittelten Informationen führen muß:

> „Bei kritischer Beurteilung volkskundlicher Filme stellt man leider immer wieder fest, daß die sich als Filmprofis betrachtenden Wissenschaftler Grundregeln der Kommentargestaltung, des Kommentareinsatzes und der Kommentarabmischung mit dem Atmo-Ton mißachten. Volkskundliche Filme sind oftmals derart ‚zukommentiert', daß dem Betrachter eine dauerhafte Konzentration auf Bild und Ton nicht mehr erlaubt wird. Offensichtlich lassen sich filmschaffende Volkskundler gerne dazu verleiten, möglichst viel von eigenem Wissen geballt loszuwerden, anstatt den Kommentar auf das wesentliche zu reduzieren, ihn dabei in einer klar verständlichen und gleichsam Spannung erzeugenden Sprache zu formulieren und dem Auge des Betrachters somit eine Chance zu lassen."[48]

Einen weiteren, nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Wahrnehmung eines Films übt die Art der Adressierung von Kommentar und direkter Rede aus, das heißt die Entscheidung des Filmemachers, auf welche Weise bzw. von wem das Publikum angesprochen wird. So wendet sich die Stimme des außerdiegetischen Off-Kommentators ebenso wie ein innerhalb des Filmbildes auftretender Sprecher mit seinen Ausführungen immer unmittelbar an das Publikum (direkte Adressierung) – obwohl der Zuschauer hier naturgemäß nicht mit Namen angesprochen wird, so weiß er dennoch intuitiv, daß diese Informationen für ihn bestimmt sind. Alle übrigen Stimmen eines Films richten sich dagegen ausschließlich an die im Bild selbst auftretenden Personen (indirekte Adressierung). Im Gegensatz zum Kamerablick jedoch, welcher während der Filmbetrachtung mit dem Blick des Zuschauers verschmilzt und von diesem in der Regel nicht als eine vom Filmautor gesteuerte Perspektive wahrgenommen wird, verhindert die Sprecherstimme des Off-Kommentars aufgrund ihrer direkt an das Publikum gerichteten, mit den gezeigten Bildinhalten lediglich mittelbar korrespondierenden Rede jede Identifikation des Betrachters mit ihr.[49] Auf diese Weise nimmt der unsichtbare Kommentarsprecher, während er

---

48 Faber 1993:44–45.

49 Dennoch versucht nahezu jeder Film, durch eine betont sachlich-neutrale Sprecherstimme (meist männlich, weder jung noch alt, ohne regionale oder soziale Merkmale, von jeglichen persönlichen Eigenheiten bereinigt, in der Regel völlig emotionslos, in gleichmäßigem Tonfall artikulierend, mit einer Häufung von Einzelinformationen und im Interesse einer offensichtlichen Aktualität überwiegend Präsens und Futur verwendend – eine „Stimme ohne Körper" also) und den Umstand, daß die von ihr eher subtil-beiläufig

dem Zuschauer das Filmbild erklärt und seine Ausführungen durch das filmisch Gezeigte unmittelbar bestätigt zu werden scheinen, dieselbe Position wie das Publikum und damit die Rolle eines außenstehenden, dem Zuschauer gegenüber allerdings über einen erheblichen Wissensvorsprung verfügenden Beobachters ein:

> „Die direkte Adressierung führt also dann zu einem spezifisch dokumentarischen Realismus [....] wenn der Kommentator/Sprecher in seiner Rede das Fenster zur Welt öffnet, wo dann die Welt selber zeigt, daß er die Wahrheit sagt."[50]

Da der Zuschauer jedoch nicht über die Möglichkeit verfügt, mit der Kommentarstimme – welche ihm in einer nicht selten oberlehrerhaften Art vorschreibt, was er zu sehen und welche Schlüsse er daraus zu ziehen hat – in einen Dialog einzutreten, ihrer Interpretation des Gezeigten zu widersprechen und somit die Ausrichtung dieses einseitigen Diskurses zu beeinflussen, so muß er sich doch im Interesse der für sein Filmerlebnis unerläßlichen Diegesebildung ihrer Autorität unterwerfen – oder aber die Filmvorführung verlassen (bzw. den Fernsehkanal wechseln). Denn der Off-Kommentar hat hier aufgrund seiner explizit benennenden und erklärenden Funktion – im Gegensatz zu einem kommentarlosen und lediglich mit direkt im Bild auftretenden, durchweg indirekt adressierenden Erklärungsinstanzen gestalteten Film, welcher dem Betrachter Raum für eine eigene Bewertung des Geschehens läßt – den Platz des Zuschauers als Sinngeber des Gezeigten bereits besetzt. Damit entfaltet diese am filmischen Geschehen nicht unmittelbar beteiligte, außerhalb der Bildebene angesiedelte Autorität durch ihre subtile Art, zusätzlich zum Bildinhalt Informationen einzubringen, eine den Zuschauerblick unbemerkt lenkende und seinen Interpretationsspielraum zugleich einengende Wirkung, da der Sprecher dem Betrachter in der Regel bestimmte Deutungsmuster vorgibt und mit dieser außerdiegetischen Argumentation zugleich

> „[....] ein Bild des Sichtbaren zeichnet, dem dieses nicht standhält, da sich die Erklärung aus vor- und außerfilmischen Gegebenheiten zusammensetzt, deren Eindringen in den Film weder ausgewiesen noch spezifiziert wird. Erklärungen, die ausschließlich im Kommentar aufgehoben sind, folgen bevorzugt den Thesen und Theorien des Autors, die selbst jedoch nicht mit dem Gezeigten konfrontiert werden. Sie

---

präsentierten Erklärungen nicht explizit als solche ausgewiesen werden, eine Identifikation des Zuschauers mit der Kommentar-Stimme bzw. den über sie vermittelten Inhalten zu erreichen. [Vgl. Keppler 1985]

50 Hohenberger 1988:106–107.

sind aus dem, was der Film sichtbar und hörbar macht, nur selten zu erschließen."[51]

Im Gegensatz zum anonymen Off-Kommentar richten sich die Ausführungen der im Film auftretenden Personen – mit Ausnahme von bestimmten Interview-Situationen[52] oder einem im Filmbild selbst erscheinenden Kommentator – in der Regel nicht direkt an das Publikum und werden damit – indem sie mit indirekter Adressierung nicht zum Zuschauer sondern lediglich zueinander sprechen – vom Betrachter als schlüssiger Bestandteil der filmischen Realität wahrgenommen. Auf diese Weise fällt ihrer Rede keine interpretierende Funktion zu, vielmehr befindet sich der Betrachter hier in der Position eines unabhängigen Beobachters, so daß er das Filmgeschehen weitgehend ohne fremde Vorgaben deuten kann und auch in Hinblick auf die filmische Diegese wieder selbst zum Sinngeber des Gezeigten wird.

2.1.6 Synchronton

„Im Dezember 1953 [....] war [....] in dem gerade eingeweihten Studio Lokstedt und im RTI, dem ‚Rundfunktechnischen Zentralinstitut' an der Rothenbaumchaussee, in aller Stille das ‚Pilot-Ton-Verfahren', also die lippensynchrone Koppelung einer handlichen kleinen Filmkamera mit einem tragbaren Tonbandgerät, dem MAIHAK-Recorder MMK 3, vorbereitet worden. [....] Ich konnte eine neue Technik erproben, die mit geringstem Aufwand und einer Apparatur von kaum 11 kg Gewicht hochwertige, lippensynchrone Film-Ton-Aufnahmen ermöglicht. Endlich war damit mein Traum, spontane Dokumentationen drehen zu können, erfüllt. [....] Der ‚Pfiff' des Pilot-Tons beruhte auf einer Erfindung des Münchner Ingenieurs Josef Schürer, der beim Bayerischen Rundfunk als Entwicklungsingenieur arbeitete. Der Bayerische Rundfunk konnte mit der Erfindung aber noch nichts anfangen, da er in der Entwicklung seiner Fernsehabteilung noch weit zurücklag und er zum Fernsehprogramm noch keine Beiträge lieferte. So kam der Ingenieur Schürer mehrfach nach Hamburg, um beim NWDR [ab 1956 NDR –

---

51 Petermann 1988:80.

52 Im Gegensatz zu Bill Nichols, welcher die Äußerungen einer im Film befragten Person generell als direkt adressierend betrachtet [vgl. Nichols 1981:183], ist für Eva Hohenberger die Art der Adressierung ausnahmslos von der Blickrichtung des Interviewten abhängig, das heißt ob der Zuschauer die Interviewsituation aus der Position eines Dritten heraus miterlebt (indirekte Adressierung) oder ob der Interviewte seine Äußerungen frontal in die Kamera blickend unmittelbar an den Zuschauer richtet (direkte Adressierung). [Vgl. Hohenberger 1988:107]

Anm. d. Verf.] seine bahnbrechende Erfindung in die Praxis umzusetzen."[53]

Obwohl der österreichische Arzt und Anthropologe Rudolf Pöch[54] bereits im Jahre 1908 während einer Expedition in Südafrika mit einem Wachswalzen-Phonographen den Originalton zu Filmaufnahmen bei den San-Buschleuten in der Kalahari aufgezeichnet hatte,[55] wurde erst mehr als 40 Jahre später beim Nordwestdeutschen Rundfunk in Hamburg die erste 16mm-Synchrontonausrüstung[56] überhaupt entwickelt und von Kameramann Carsten Diercks Anfang

---

53 Diercks 1999:28–30.

54 Rudolf Pöch (1870–1921), erster ordentlicher Professor am 1913 in Wien gegründeten Institut für Anthropologie und Ethnologie, unternahm bereits in den Jahren 1904 bis 1906 – vermutlich inspiriert durch seine damalige Tätigkeit am Museum für Völkerkunde in Berlin – eine Expedition nach Neuguinea und Australien, wo er neben fotografischen und kinematografischen Aufnahmen auch erste Tonaufzeichnungen mit einem Phonographen in verschiedenen Papua-Sprachen vornahm.

55 BUSCHMANN SPRICHT IN DEN PHONOGRAPHEN. Rudolph Pöch 1908, sw, ca. 1 ½ Min. Ein mehr als sechzig Jahre alter Buschmann aus Botswana berichtet vor einem Wachswalzen-Phonographen sitzend mit lebhafter Gestik und Mimik aus seinem Leben (der Film wurde im Auftrag des Österreichischen Institutes für den Wissenschaftlichen Film restauriert und im Jahre 1987 als 16mm-Tonfilmfassung wiederveröffentlicht).

56 Verfahren zur bildsynchronen Tonaufzeichnung fanden zunächst vor allem im Bereich des Spielfilms Verwendung und bedienten sich des Ende der zwanziger Jahre in der 35mm-Filmtechnik eingeführten Lichttonverfahrens, wobei selbst die für Außenaufnahmen entwickelten Kameras einschließlich der Stromversorgung ein Gewicht von nahezu fünfzig Kilogramm erreichten und damit lediglich vom Stativ aus eingesetzt werden konnten. Da sich auch die erheblich leichteren, in den USA von den großen Fernsehgesellschaften für Reportagen und aktuelle Berichterstattung verwendeten Kameras mit kombiniertem Lichtton oder Magnetspur nur als bedingt praxistauglich erwiesen, stand der beweglichen 16mm-Technik erst mit dem von Josef Schürer 1953 entwickelten Pilottonverfahren ein brauchbares Synchrontonverfahren zur Verfügung. Dabei zeichnete ein tragbares Magnettonbandgerät – ursprünglich vom Typ Reportofon MMK 3 der Maihak AG in Hamburg-Winterhude, bald jedoch ersetzt durch das 1958 vorgestellte, nun volltransistoriert statt mit der bis dahin üblichen Röhrentechnik und ab 1962 mit dem „Neopilot", einer Weiterentwicklung des Pilottonverfahrens durch den Schweizer Hersteller ausgestattete Nagra III – zunächst über Kabel und später auch per Funk mit einer entsprechend ausgerüsteten 16mm-Kamera verbunden, auf einer separaten Spur parallel zum Ton ein Steuersignal auf. Bei der Postproduktion gewährleistete dieses Signal ein synchrones Überspielen des Tons auf Cord- bzw. Perfoband, um während der Montage auch längere Einstellungen mit dem Originalton bildsynchron unterlegen zu können und auf diese Weise eine lippensynchrone Wiedergabe selbst umfangreicher Gesprächssequenzen zu ermöglichen. Nachdem sich das technisch überlegene und zugleich äußerst robuste Reportagegerät Nagra III (und seine Nachfolgemodelle) innerhalb kürzester Zeit als Standard auch im Bereich des 16mm-Synchrontons durchgesetzt hatte, wurde das Pilottonverfahren Mitte der siebziger Jahren durch Quarzgeneratoren in Kamera und Magnettonbandgerät abgelöst, welche den Gleichlauf der Geräte auch ohne eine Verbindung untereinander sicherstellten, in den achtziger Jahren kam ein Verfahren zur Aufzeichnung des Timecodes hinzu. Die Einführung von beweglichen und zugleich hochauflösenden, das heißt professionellen Ansprüchen genügenden Camcordern, etwa im

1954 für eine Reportage in Leopoldville im damaligen Belgisch-Kongo eingesetzt.[57] Damit verhalfen das Ende 1953 eingeführte Pilottonverfahren – zunächst ein tragbares Magnettonbandgerät gekoppelt mit der 1952 von Arnold & Richter in München vorgestellten ARRIFLEX 16 ST, erste professionelle 16mm-Spiegelreflex-Filmkamera überhaupt – und die Fertigstellung des weltweit ersten 16mm-Filmschneidetisches durch die Firma Steenbeck aus Hamburg-Wandsbek im Jahre 1954 – Voraussetzung für jede professionelle Postproduktion – der erheblich leichteren und damit beweglicheren, jedoch bis zum Erscheinen der ARRIFLEX 16 fast ausschließlich dem Amateurbereich vorbehaltenen 16mm-Technik endgültig zum Durchbruch.[58]

Einen recht ungewöhnlichen Weg wählte dagegen John Marshall (1934–2005), welcher mit seiner Idee eines „Filmens in Sequenzen“[59] als Vorreiter des neuen ethnographischen Films im englischsprachigen Raum betrachtet werden kann, als er nach zunächst erfolglosen Versuchen, Gespräche und Interviews lippensynchron aufzuzeichnen, eine Lastwagenladung 35mm-Synchrontonausrüstung in Hollywood kaufte – sein Vater war ein wohlhabender Unternehmer in den USA – und mit nach Südafrika nahm, um bereits in den

---

von der Firma Sony entwickelten Format Betacam (1982) bzw. Betacam SP (1987), führte zur weitgehenden Ablösung der 16mm-Technik einschließlich des traditionellen Synchrontonverfahrens, da bei der elektronischen Bildaufzeichnung Bild- und Tonsignal auf einem gemeinsamen Träger – und damit zwangsläufig synchron – aufgezeichnet werden.

57 Vgl. Diercks 1999, Proske 1992:81.

58 In den USA sahen sich Richard Leacock (geb. 1921) und Don Alan Pennebaker (geb. 1925), Väter des „direct cinema“ und damit Protagonisten einer Dokumentarfilmbewegung, die hier parallel zum französischen „cinéma vérité“ entstand, während ihrer Filmarbeit mit ähnlichen Problemen bei der Tonaufzeichnung konfrontiert, so daß sie nach umfangreichen Versuchen und mit der finanziellen Unterstützung von Robert Drew, einem der Herausgeber von Time-Life, welcher Ende der fünfziger Jahre nach neuen Formen der Filmberichterstattung suchte, schließlich 1960 ebenfalls eine praxistaugliche 16mm-Synchrontonkamera vorstellten.

59 Timothy Asch (1932–1994), welcher ebenso wie John Marshall zahlreiche richtungsweisende ethnographische Filme schuf, faßt die Stärken dieser Strategie – den Versuch, den Zuschauer möglichst umfassend am gefilmten Geschehen teilhaben zu lassen – wie folgt zusammen: „Das ‚Filmen in Sequenzen‘ ist eine Methode, natürliche Ereignisse möglichst detailgetreu aufzunehmen. Der Filmemacher tut sein Bestes, um das soziale Geschehen in seiner natürlichen Entfaltung von Anfang bis Ende zu drehen. Im allgemeinen versucht der Filmemacher sich auf ein oder zwei Individuen zu konzentrieren – dabei orientiert er sich an ihrer Beziehung zum Geschehen. Er (oder sie) dreht lieber lange Einstellungen, die es dem Zuschauer erlauben, die sozialen Interaktionen so zu sehen, wie sie sich tatsächlich abgespielt haben, als kleine Happen und Stücke, die später in einer Montage zusammengefügt werden, die allein die Kreation des Filmemachers ist. Natürlich können wir der Tatsache nicht entrinnen, daß auch der ‚Sequenz‘-Filmer aus der ihm eigenen Perspektive filmt und daß die Kamera nur einen kleinen Bruchteil der Wirklichkeit erfaßt, die der Filmemacher sieht und erfährt. Dennoch sind ‚Sequenzfilme‘ in geringerem Maße die Schöpfung eines Außenstehenden ‚auteur‘ als viele andere Stile.“ [Asch 1991:123]

fünfziger Jahren als einer der ersten ethnographischen Filmemacher seine Protagonisten im Feld zu Worte kommen zu lassen.[60] Die auf diese Weise in den Jahren 1957–1958 bei den !Kung-Buschleuten in der Kalahari entstandenen Aufnahmen verwendete er später unter anderem für seine Filme A JOKING RELATIONSHIP (publ. 1962), AN ARGUMENT ABOUT MARRIAGE (publ. 1969) und THE MEAT FIGHT (publ. 1974).

Für den französischsprachigen Raum war es Jean Rouch[61], welcher Anfang der sechziger Jahre den Anstoß zum Bau einer professionellen 16mm-Filmkamera gab und an ihrer weiteren Entwicklung maßgeblich beteiligt war. Obwohl er bereits 1959 bei den Aufnahmen zu LA PYRAMIDE HUMAINE[62] mit Synchronton arbeitete – allerdings noch mittels einer fünfzig Kilogramm schweren und weitgehend unbeweglichen 35mm-Wochenschaukamera, mit welcher er lediglich vom Stativ und damit von einer festen Position am Rande des Geschehens aus filmen konnte – suchte auch er nach einer leichten Handkamera mit praxistauglicher Synchrontonausrüstung zur Verwirklichung seiner sowohl thematisch als auch in Hinblick auf die formale Gestaltung äußerst innovativen Konzepte:

> „Wir sprechen hier von den fünfziger Jahren, als die Kameras noch schwer und unbeweglich waren. Ich besuchte damals ein Treffen von Filmemachern in Kalifornien, wo ich Michel Brault kennenlernte, der dort seinen Film LES RAQUETTEURS zeigte. Er lud mich ein, ihn auf dem Rückweg in Montréal zu besuchen. Ich nahm die Einladung an und sah bei der Gelegenheit die ersten Filme der jungen Filmemacher aus Québec. Sie benutzten eine neue Art von Weitwinkellinse. Bis dahin hatte es immer Probleme mit der Schärfe gegeben. Sie hatten auch erstmals die Kamera vom Stativ heruntergenommen und gingen frei damit herum. Mir gefiel das. Die Kameras waren zwar immer noch ziemlich laut, aber wenn man sie in einen Trenchcoat wickelte, ließ sich schon einiges damit anfangen. Wieder in Frankreich, trat Morin mit seiner Idee für einen Film [CHRONIQUE D'UN ÉTÉ – Anm. d. Verf.] an mich heran. Ich fing mit einem ausgezeichneten Kameramann zu drehen an, aber als ich wollte, daß er mit der Kamera ‚durch die Straßen ging', weigerte sich der arme Mann. Das war eine zu große Herausfor-

60 Vgl. Speeter 1994:21.

61 Jean Rouch (1917–2004) wandte sich nach einer Ausbildung zum Ingenieur der Ethnologie zu, studierte während des Zweiten Weltkrieges in Paris unter anderem bei Marcel Mauss und Marcel Griaule und schuf seit Ende der vierziger Jahre mehr als 120 ethnographische Filme, darunter auch zahlreiche Spielfilme.

62 LA PYRAMIDE HUMAINE. Prod.: 1959–60; Publ.: 1961; 90 Min.; Farbe; Ton; Regie und Drehbuch: Jean Rouch; Kamera: Louis Miaille, Jean Rouch.

derung für ihn. Ich sagte dann zu Dauman, unserem Produzenten, daß Michel Brault der einzige sei, der tun könne, was wir verlangten. [....] Etwa zur gleichen Zeit sprach ich mit Raoul Coutard, dem Vater der Eclair-Cameflex-35mm-Kamera. Er sagte, es gebe eine neue Kamera, die vielleicht interessant für mich sei. Es handelte sich dabei um einen für das Militär entwickelten Prototyp, der von Satelliten aus zum Einsatz kommen sollte. Das heißt, die Kamera war sehr leicht und zuverlässig. Unglücklicherweise faßte das Magazin nur Filmmaterial für drei Minuten. Ich fragte ihn, ob er ein Modell mit größerer Kapazität bauen könne. Er sagte, er wolle es versuchen. Daher fingen wir an, unseren Film mit einer Kamera zu drehen, die eigentlich noch gar nicht richtig existierte. [....] Nach Drehschluß brachten Edgar und ich sie jeweils zu ihm und erklärten ihm, welche Probleme wir gehabt hatten und was man daran noch verbessern könne. Die Entstehung der Kamera vollzog sich parallel zur Entstehung des Films. Das Ergebnis machte mich überglücklich."[63]

So wurde, nachdem sich die geblimpte[64] ARRIFLEX von Michel Brault für die Aufnahmen als zu schwer und zu unbeweglich erwiesen hatte, während der Dreharbeiten zu CHRONIQUE D'UN ÉTÉ[65] ein völlig neuer Kameratyp entwickelt, welcher dem Wunsch zahlreicher Filmemacher nach mehr Beweglichkeit entgegenkam und damit den für seine Zeit revolutionären Abbildungsstil eines

---

63 Rouch 1984:57–58.

64 Mit der Einführung des Synchrontons für das 16mm-Format begann sich die Aufmerksamkeit auf die zuvor keineswegs als Beeinträchtigung empfundene Geräuschentwicklung der Kameras zu richten: Um während der Tonaufnahmen die störenden Laufgeräusche der Filmkamera nicht mit aufzuzeichnen, entwickelten die Kamerahersteller schallabsorbierende Gehäuse („Blimp") zur Unterdrückung der vor allem durch den Filmtransportmechanismus verursachten Betriebsgeräusche, mit denen die ursprünglichen noch nicht für Synchronton vorgesehenen Modelle nachgerüstet werden konnten (so begann etwa Arnold & Richter in München mit der Entwicklung entsprechender Blimps im Jahre 1953). Diese nachträglich montierten Gehäuse erhöhten jedoch Eigengewicht und Abmessungen der Kameras beträchtlich und schränkten damit die Beweglichkeit (und Bedienung) insbesondere der 16mm-Modelle erheblich ein, wodurch es in den ersten Jahren nicht selten zu recht abenteuerlich anmutenden Improvisationen auf Seiten der Filmemacher kam („Die Kameras waren zwar immer noch ziemlich laut, aber wenn man sie in einen Trenchcoat wickelte, ließ sich schon einiges damit anfangen." [Rouch 1984:57]). In den sechziger Jahren boten dann alle bedeutenden Hersteller geblimpte Synchrontonkameras an, bei denen die Geräuschkapselung bzw. -minimierung bereits in die Konstruktion mit einbezogen war und somit keine nennenswerten Einschränkungen in Hinblick auf Bedienung, Abmessungen oder Gewicht zur Folge hatte (etwa ARRIFLEX 16 BL von Arnold & Richter 1965).

65 CHRONIQUE D'UN ÉTE. Prod.: 1960; Publ.: 1961; 85 Min.; sw; Ton; Autoren: Edgar Morin, Jean Rouch; Kamera: Michel Brault, Raoul Coutard, Roger Morillière, Jean-Jacques Tarbès.

cinéma vérité[66] überhaupt erst ermöglichte – denn mit der zuvor von Jean Rouch eingesetzten Technik konnte das Geschehen noch keineswegs so wie heute völlig selbstverständlich ohne aufwendige Vorbereitungen aus der Hand oder von der Schulter gefilmt werden. So wird dieser außergewöhnliche Film, in Zusammenarbeit mit dem Soziologen Edgar Morin entstanden und im weitesten Sinne eine Studie über das politische und gesellschaftliche Bewußtsein im Paris des Jahres 1960, dem Zuschauer bereits zu Beginn als Experiment und Versuch eines „cinéma vérité" angekündigt, wobei er sich seinen Protagonisten zunächst anhand von Ausschnitten aus ihrem Alltag nähert, Passanten auf der Straße interviewt, die Autoren im Film selbst auftreten läßt, das Geschehen mit gezielten Eingriffen in die vorfilmische Wirklichkeit steuert und Diskussionen zwischen Filmemachern und Gefilmten über Begriffe wie Realität und Wahrheit zeigt, auf diese Weise eine Betrachtung sowohl des gerade im Entstehen begriffenen cinéma vérité als auch des Dokumentarfilms im allgemeinen und zugleich den vielleicht augenfälligsten Versuch Jean Rouchs darstellt, Möglichkeiten und Grenzen des Mediums auszuloten:

> „Mein Traum ist es, in einem Film das zu erzählen, was sich direkt ohne Kommentar verstehen läßt, alles, was einer Erklärung bedarf, mit filmischen Mitteln zu erzählen."[67]

Obwohl selbst CHRONIQUE D'UN ÉTÉ nicht durchgängig mit Synchronton aufgenommen wurde, war es Jean Rouch hier jedoch möglich – und diese Innovation beeinflußte die weitere Entwicklung des ethnographischen Films wohl am nachhaltigsten – mit Hilfe der von Raoul Coutard entwickelten Kamera, dem Prototyp einer 1962 von der Firma Eclair vorgestellten 16mm-Synchrontonkamera, die Gespräche der Protagonisten unter Verwendung eines Nagra Magnettonbandgerätes und kleinen, unauffälligen Krawattenmikrofonen bildsynchron aufzuzeichnen und somit – erstmals ohne technische Einschränkungen – den Gefilmten selbst das Wort zu erteilen.

Damit entwickelte Jean Rouch seine Idee eines „cinéma vérité" von MOI UN NOIR[68] über LA PYRAMIDE HUMAINE und CHRONIQUE D'UN ÉTÉ kontinuierlich weiter, wobei vor allem CHRONIQUE D'UN ÉTÉ – neben Chris Markers LE JOLI MAI[69] – als der mit Abstand bedeutendste Film dieser neuen Bewegung bezeichnet

---

66 Der von Jean Rouch geprägte Begriff „cinéma vérité" wurde erstmals im Jahre 1960 von Edgar Morin in einem Bericht über das Festival dei Popoli in Florenz verwendet.

67 Rouch 1984:61.

68 MOI UN NOIR. Prod.: 1957; Publ.: 1958; 73 Min.; Farbe, Ton; Autor und Kamera: Jean Rouch.

69 LE JOLI MAI. Prod.: 1962; Publ.: 1963; 162 Min.; Farbe; Ton; Regie: Chris Marker; Buch: Catherine Varlin; Kamera: Pierre Lhomme.

werden kann. Darüber hinaus bereitete er mit seinen innovativen Konzepten und Initiativen im Bereich der Filmtechnik das Terrain für die Anfang der sechziger Jahre entstehende Nouvelle Vague,[70] so daß sein Einfluß weit über den ethnographischen Film hinaus reichte und ihn zu einem der „Väter des neuen Kinos in den sechziger Jahren"[71] werden ließ:

> „Das wichtigste Ereignis der französischen Filmkultur jener Zeit war zweifellos die Entwicklung der Nouvelle Vague, aber man kann nicht sagen, daß Rouch ihr Produkt gewesen wäre wie etwa Godard oder Truffaut. Rouch hat sich vielmehr ihr zeitlich vorausgehend in der praktischen Filmarbeit für die Ethnologie entwickelt, fügte sich dann jedoch erfolgreich in jenes von der Nouvelle Vague geschaffene, veränderte filmkulturelle Klima ein, in dem nicht nur andere Filme als früher produziert wurden, sondern vor allem auch anders über Film gesprochen und geschrieben wurde."[72]

Von nun an sollte die von einem Stativ weitgehend unabhängige Kamera – bequem auf der Schulter ruhend oder als Handkamera – die Menschen durch ihren Alltag begleiten und die Filmbilder zugleich mit Hilfe der Synchrontechnik sprechen lernen, so daß die Gefilmten nun eine eigene Stimme bekamen, mit der sie sich in der Folgezeit direkt an den Zuschauer wenden konnten. Im Gegensatz zu dem maßgeblich von der Arbeit Jean Rouchs beeinflußten französischsprachigen Raum begannen die ethnographischen Filmemacher in den USA – trotz der sich hier ebenfalls seit Beginn der sechziger Jahre unter ähnlichen Vorzeichen entwickelnden Dokumentarfilmbewegung des „direct cinema" – die faszinierenden Möglichkeiten des Synchrontons erst einige Jahre später zu entdecken und die Rolle ihrer Protagonisten neu zu definieren.[73] Neben Timothy und Patsy Asch waren es hier vor allem David und Judith MacDougall, welche in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre mit ihren 1968 für NAWI[74], TO LIVE WITH HERDS: A DRY SEASON AMONG THE JIE[75] und UNDER THE MEN'S TREE[76] aufgenommenen umfangreichen Gesprächen unter den Jie in Ostafrika

---

70 So arbeitete etwa Raoul Coutard, der während der Dreharbeiten zu CHRONIQUE D'UN ÉTÉ den Prototyp der Eclair 16mm-Synchrontonkamera entwickelte, unter anderem mit dem französischen Regisseur Jean Luc Godard zusammen und führte bei dessen Nouvelle-Vague-Klassiker AUSSER ATEM (1960) die Kamera.

71 Friedrich u.a. 1985:23.

72 Hohenberger 1988:224.

73 Vgl. Asch 1991:127.

74 NAWI. Prod.: 1968; Publ.: 1970; 20 Min.; 16mm; Farbe; Ton; Autor und Kamera: David MacDougall; Ton: Judith MacDougall.

75 TO LIVE WITH HERDS: A DRY SEASON AMONG THE JIE. Prod.: 1968; Publ.: 1972; 70 Min.; 16mm; Farbe; Ton; Autor und Kamera: David MacDougall; Ton: Judith MacDougall.

76 UNDER THE MEN'S TREE. Prod.: 1968; Publ.: 1974; 15 Min.; 16mm; Farbe; Ton; Autor

bereits zu Beginn ihrer mittlerweile mehr als dreißigjährigen Filmarbeit dem ethnographischen Film entscheidende Impulse gaben, sich jedoch zugleich vom Konzept des „direct" bzw. „observational cinema" abwandten.

2.1.7 Beobachtender Film

> „There was little intervention with your subject, although interviews did become important later on. The primary concept was to observe, to be unobtrusive and try to make sense of the events through their own narrative structures. The other important thing with this film was that it was intended to be subtitled, so we were always shooting with the knowledge that what was said would be subtitled. And of course the equipment was synchronous sound equipment. I think we were very lucky as students to be the first generation to have access to synchronous sound equipment. We had Eclair NPR cameras and Nagra III tape recorders, which weren't yet very widely available."[77]

Mit der neuen Technik wurde erstmals ein Verzicht auf den bis zu diesem Zeitpunkt insbesondere die englischsprachigen Produktionen des Genres beherrschenden Off-Kommentar möglich, und durch die Vermeidung dieses allwissenden, unsichtbaren Sprechers ließ sich der Grad der Bevormundung sowohl der Menschen vor der Kamera – sie konnten nun ihre eigene Stimme erheben – als auch der Zuschauer – sie durften jetzt eigene Schlüsse aus dem Gezeigten ziehen – auf ein vertretbares Maß reduzieren, so daß der Betrachter durch die Lektüre von Bildern und Tönen wieder selbst zum Zeugen des Geschehens werden sollte. Denn mit einem Kommentar entfällt für den Betrachter oftmals der Reiz, das Gezeigte selbst zu entdecken und die Filmbilder eigenverantwortlich zu entschlüsseln, da bereits die Stimme aus dem Hintergrund das Geschehen explizit erklärt und ein eher distanziertes Verhältnis zum Gezeigten auf Seiten des Publikums schafft.

Damit eröffnete der Synchronton dem ethnographischen Film völlig neue Möglichkeiten und erwies sich für dieses Genre als stilbildend, so daß mit dem Aufkommen der neuen Technik eine Entwicklung einsetzte, in deren Verlauf Ethnologie und Film systematisch zusammenzuarbeiten begannen.[78] Auf diese Wiese näherten sich die methodischen Ansätze der ethnographischen Filmemacher in vielen Punkten den Vorstellungen der Dokumentarfilmbewegung an,

---

und Kamera: David MacDougall; Ton: Judith MacDougall.

77 MacDougall 1995:20.

78 Vgl. Heider 1976:16.

und bei einem Vergleich der damals entstandenen Filme zeigen sich – trotz unterschiedlicher Begründungszusammenhänge – zahlreiche Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen.[79] Allerdings erforderte der Verzicht auf einen Kommentarsprecher ein grundsätzliches Umdenken auch in Hinblick auf die formale Gestaltung, da sich aus diesen technischen Innovationen zugleich weitreichende Konsequenzen für die Dramaturgie eines Films ergaben: Bild und Ton bildeten von nun an eine untrennbare Einheit, das heißt die Funktion des Filmbildes sollte nicht mehr auf eine illustrierende, einen gesprochenen Text begleitende Rolle beschränkt bleiben. So konnte der Autor erstmals den Versuch wagen, die Geschichte entlang der Rede seiner Protagonisten zu entwickeln und damit den Originalton zum bestimmenden Element werden lassen,[80] an dem sich fortan die Bildmontage zu orientieren hatte:

> „Mit dem Original- bzw. Synchronton änderte sich auch die Schnittechnik und damit die Struktur des Films. Die Sequenzierung, d.h. die Bildung größtmöglicher semantisch definierter Syntagmen erfolgt nicht mehr in Form argumentativer Blöcke wie im klassischen Erklärdokumentarismus, sondern sie entspricht der Chronologie der Rede innerhalb der Diegese. Solchermaßen gebunden an die lebendige Sprache entwickelt sich mit dem ‚direkt' [gemeint ist hier das direct cinema, wobei Eva Hohenberger die Begriffe ‚direct cinema' und ‚cinéma vérité' weitgehend synonym verwendet – Anm. d. Verf.] die Idee des Schnitts in der Kamera und später ein zunehmender Gebrauch von Plansequenzen."[81]

Während die Kamera des cinéma vérité im Idealfall als Katalysator für das vor dem Kameraauge ablaufende Geschehen fungiert,[82] so nimmt sie beim direct cinema die Position eines eher unbeteiligten, außenstehenden Beobachters ein,[83] welcher sich in der vorfilmischen Wirklichkeit bewußt im Hintergrund hält und trotz der mittlerweile verbreiteten Synchrontechnik, die einen Dialog zwischen Filmemacher und Gefilmten geradezu herausfordert, auf Interviews oder Gespräche mit den im Film auftretenden Personen weitgehend verzichtet:

> „The main achievement of observational cinema is that it has once again taught the camera how to watch. It's failings lie precisely in the

79 Vgl. Hohenberger 1988:140.
80 Vgl. de Brigard 1975:34.
81 Hohenberger 1988:126.
82 Für Jean Rouch stellt die Kamera zudem die wahre raison d'être dar, ohne welche sich die an der Produktion eines Films beteiligten Personen überhaupt nicht zusammengefunden hätten. [Vgl. Hohenberger 1988:237]
83 Vgl. Roth 1982:11–12.

> attitude of watching – the reticence and analytical inertia it induces in film-makers, some of whom feel themselves agents of an universal truth, others of whom comment only slyly or by indirection from behind their material. In either case, the relationship between the observer, the observed, and the viewer has some kind of numbness."[84]

Diese Idee eines beobachtenden Films wurde in den sechziger und siebziger Jahren auch von Filmemachern aus dem deutschsprachigen Raum aufgegriffen, wobei in thematischer Hinsicht Aspekte des Alltags im Vordergrund standen, so daß sich die Dramaturgie des späteren Films am Verlauf des Geschehens orientierte und die Montage des Bildmaterials sowie die gesamte übrige Postproduktion unter der Prämisse größtmöglicher Authentizität erfolgte, um den Zuschauer die vorfilmische Wirklichkeit aus einer Perspektive erleben zu lassen, welche der Wahrnehmung des Filmemachers und damit der Sicht eines realen Beobachters möglichst nahekommen sollte:

> „[....] I think that it's important to remember that observational cinema itself at that time was in it's own way radical, because it was making a break with the kind of synthetic observation that belonged to the classical approach to shooting and editing fiction films. We saw observational film-making very much as a reply to the Hollywood film, in that it placed the observer in the scene as a real person, as a person with a camera. The classical Hollywood style posits an omniscient and invisible observer, who can be anywhere in the scene. One of the conventions of making documentary films in America had been to shoot it like fiction, to shoot the establishing shot, to shoot the close-ups and the inserts, to change the camera angles constantly, in imitation to fiction. [....] I think it's important to underline the sense in which observational film was actually an attempt to draw attention to the position and perspective of the observer – to put the viewer in a position approximating more closely to the position of the film-maker."[85]

Obwohl das Konzept des beobachtenden Films mit seiner flexiblen Kameraführung und der Einbeziehung des Originaltons einen ersten Schritt in Richtung eines nicht mehr ausschließlich von den Vorstellungen des Filmemachers bestimmten, sondern auch die Interessen der Gefilmten berücksichtigenden Arbeitsstiles darstellt, so handelt es sich jedoch noch immer um eine reine Dokumentation der vorfilmischen Wirklichkeit. Denn ebenso wie der klassische Dokumentarfilm ist das observational cinema bemüht, die Anwesenheit der

---

84 MacDougall 1975:119.
85 MacDougall 1995:30–31.

Kamera zu verbergen, der Filmemacher verharrt – um die gefilmten Vorgänge nicht zu stören und damit ihren Ablauf nicht zu beeinflussen – in der Rolle eines unauffälligen Beobachters, wodurch die Chance einer Interaktion, das heißt die Möglichkeit zur Kommunikation und damit zum Austausch zwischen Filmemacher und Gefilmten zumeist ungenutzt bleibt. So handelt es sich bei den auf diese Weise entstandenen Filmen in der Regel um reine Bestandsaufnahmen, welche sich zudem in ihrer formalen Erzählhaltung bzw. in Hinblick auf ihre narrative Struktur an Vorbildern aus dem Bereich des fiktionalen Genres orientieren:

> „What is finally disappointing in the ideal of filming ‚as if the camera were not there' is not that observation in itself is unimportant, but that as a governing approach it remains far less interesting than exploring the situation that actually exists. The camera is there, and it is held by a representative of one culture encountering another. Beside such an extraordinary event, the search for isolation and invisibility seems a curiously irrelevant ambition."[86]

Insofern sollte sich auch der kulturwissenschaftliche Film dieser von David MacDougall bereits 1975 formulierten Forderung nicht länger verschließen, um sowohl die den Dreharbeiten vorausgehende Feldforschungsphase als auch die während der Filmaufnahmen stattfindende Begegnung zwischen Filmemacher und Gefilmten zu thematisieren und auf diese Weise den Prozeß der Filmentstehung selbst zu einem Bestandteil der Untersuchung zu machen. Eine Vorreiterrolle nimmt auch hier wieder Jean Rouchs im Jahre 1960 entstandene CHRONIQUE D'UN ÉTÉ ein, in der zu Beginn des Films eher beiläufig die Frage gestellt wird, inwieweit die Anwesenheit der Kamera das Verhalten der Gefilmten beeinflußt und damit bereits als Eingriff in die vorfilmische Wirklichkeit zu betrachten ist.

2.1.8 Teilnehmender Film

> „Beyond observational cinema lies the possibility of a participatory cinema, bearing witness of the ‚event' of the film and making strengths of what most films are at pains to conceal. Here the film-maker acknowledges his entry upon the world of his subjects and yet asks them to imprint directly upon the film their own culture. [....] By revealing his role, the film-maker enhances the value of his material as evidence. By

86 MacDougall 1975:119.

> entering actively in the world of his subjects, he can provoke a greater flow of information about them."[87]

So waren es neben Jean Rouch vor allem David und Judith MacDougall, die seit Beginn ihrer ethnographischen Filmarbeit Mitte der sechziger Jahre die Möglichkeiten des 16mm-Synchrontonverfahrens zur Verwirklichung völlig neuer Filmkonzepte nutzten: Durch eine kritische Neubestimmung der Rolle von Filmemacher und Gefilmten entwickelten sie den Ansatz des beobachtenden Films (observational cinema) in Richtung eines teilnehmenden Films (participatory cinema) weiter, wobei sie nun auch das Publikum, welches bis zu diesem Zeitpunkt zum passiven Konsum des Dargebotenen verurteilt war, in ihre Überlegungen mit einbezogen. Damit schufen sie längst überfällige Strategien für die praktische Kameraarbeit im Feld, welche den Zuschauer erstmals an der Deutung des Gezeigten angemessen Anteil haben ließen und damit die Rolle des Mediums auch für den Bereich der Kulturwissenschaften neu definierten:

> „I tend to think of participatory cinema as involving three different kinds of participation. One is the participation of the audience in constructing meaning. Then there's the sense in which for the viewer, the film-makers are participating in the life of the subjects: they're present, the film is contingent on the encounter between them. That's a form of participation that also comes out in observational cinema, perhaps in a different way. And thirdly, there's the degree of participation in the life of the subjects in giving direction to the film. That of course can vary a lot from film to film and can depend on how much interest they have in the film."[88]

Mit ihrem Modell einer teilnehmenden Filmarbeit, welches eine Reihe von innovativen Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns und der Wissensvermittlung bietet, jedoch in der Ethnologie und den benachbarten Disziplinen zunächst nur wenig Beachtung fand, kritisieren die MacDougalls zugleich die Vorstellung vieler Kollegen, wonach sich das Medium für eine ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung nicht eigne und fordern eine Öffnung gegenüber dem filmischen Diskurs: Denn gerade aufgrund zahlreicher Merkmale, welche ihn von den schriftlichen Darstellungsformen grundsätzlich unterscheiden – etwa unmittelbare Anschaulichkeit und interpretatorische Offenheit des Filmbildes – bietet sich der Film zur Untersuchung menschlichen Sozialverhaltens besonders an. Nur auf diesem Wege lassen sich etwa Körpersprache und Re-

87 MacDougall 1975:119.
88 MacDougall 1995:40.

degestus adäquat vermitteln und damit im Vergleich zu den übrigen Medien umfassender und zugleich eindeutiger festhalten.[89] Da sich ethnologisches Wissen im Rahmen konventioneller Vermittlungsstrategien oftmals nur unvollständig wiedergeben läßt, sollte die Ethnologie ihre Vorbehalte gegenüber dem Film aufgeben, indem sie sich von ihren traditionellen Vorstellungen hinsichtlich der Wissenschaftlichkeit und Ästhetik des sogenannten guten, das heißt scheinbar objektiven Films löst und das Medium vielmehr als eine Arena für ihre Untersuchungen betrachtet.[90]

In Anbetracht dieser Überlegungen steht für David und Judith MacDougall vor allem der Alltag ihrer Protagonisten im Mittelpunkt, wobei sie die Gefilmten mit der Kamera in ihrem sozialen Umfeld begleiten und sich dabei auf exemplarisch ausgewählte Situationen konzentrieren. Durch den weitgehenden Verzicht auf eine formale Vorstrukturierung bestimmen in ihren Filmen vor allem die Menschen vor der Kamera Richtung und Verlauf der filmischen Repräsentation – ganz im Gegensatz zu den übrigen Produktionen des Genres, in welchen der Autor, für den die Filmerzählung in der Regel bereits lange vor Beginn der Dreharbeiten konkrete Formen angenommen hat,

> „[....] die Schwerpunkte nicht bei den Erfahrungen, Gesprächen der Fremden untereinander oder deren Meinungen setzt, sondern nach Spielfilmmanier bei Handlungen, Ritualen, Technologien und körperlichen Aktionen. Auch wird der Ablauf der Filmarbeiten und die inhaltliche Auswahl nicht von den Ereignissen vor Ort, sondern zu oft von den erzählerischen Vorstellungen und den gestalterischen Absichten der Filmer geprägt. Informelle Gespräche, Monologe und Kommentare der Fremden stehen hingegen bei den Filmen der MacDougalls [....] im Vordergrund. David MacDougall sieht die angemessene filmische Methode für die Darstellung von fremden Kulturen darin, daß der Zuschauer am Dialog der Hauptpersonen/Gefilmten teilhaben und ihr Verhalten studieren kann.“[91]

Auf diese Weise gilt auch ihr Interesse weniger dem Ablauf des Geschehens, sondern richtet sich vor allem auf die beteiligten Personen und damit auf die Interaktionen der Gefilmten, wobei sie die Menschen vor der Kamera jedoch immer als Subjekte und nicht lediglich als Objekte eines sozialen Mechanismus' zeigen. Diese Strategie setzt allerdings eine bei der Produktion kulturwissenschaftlicher Filme auch heute noch vielfach vernachlässigte Phase einge-

---

89 Vgl. MacDougall 1995:5.
90 Vgl. MacDougall 1975:122.
91 Hoefer 1994:34.

henden Austausches mit den Gefilmten in Form einer umfassenden Feldforschung voraus, um während der späteren Dreharbeiten die vorfilmische Realität mit der Kamera explorativ zu erkunden und so dem Publikum das Geschehen aus der Sicht eines Teilnehmers verständlich werden zu lassen:

> „Für uns ist das Filmen alltäglicher Ereignisse auch eine Form des Teilhabens am Leben der von uns gefilmten Menschen, und wir möchten dem Zuschauer einen ähnlichen Zugang ermöglichen. Diese Arbeit gewährt den tiefsten Einblick in die Persönlichkeitsstruktur der gefilmten Menschen und in die Bedeutung ihrer Handlungen."[92]

So bildet eine genaue Kenntnis des untersuchten Mikrokosmos' auf der Grundlage einer den Filmaufnahmen vorausgehenden intensiven Auseinandersetzung mit dem Feld und damit sowohl die Teilnahme des Filmemachers am Alltag seiner Protagonisten als auch die Teilnahme der Kamera am gefilmten Geschehen die Voraussetzung für die Entstehung eines Films, welcher die vorfilmische Wirklichkeit nicht lediglich abbildet, sondern den Zuschauer am Gezeigten teilhaben läßt. Der von David MacDougall in diesem Zusammenhang verwendete Begriff des „teilnehmenden Films" (participatory cinema) impliziert ein der teilnehmenden Beobachtung vergleichbares Verfahren und betont auf diese Weise den Austausch zwischen Filmemacher und Gefilmten:

> „Analog zur teilnehmenden Beobachtung liegt der erkenntnistheoretische Wert des ‚teilnehmenden Films' in seinem zusätzlichen Informationsgewinn. Mit dem Verfahren der reinen Beobachtung läßt sich die Lebensweise der Gefilmten nur in den kurzen, gefilmten Augenblicken zum Ausdruck bringen. Die kulturellen Selbstverständlichkeiten und die latenten Sinnstrukturen bleiben dem Filmemacher so verschlossen. Erst durch seine Teilnahme, die notwendigerweise auch die aktive Suche nach Informationen einschließt, vermag der Filmemacher zu einem tieferen Verständnis seines Forschungsfelds zu gelangen. [....] Sein Verhalten bewirkt bestimmte Reaktionen von den Gefilmten, die häufig mehr über die Binnenperspektive der Gefilmten aussagen, als die reine Beobachtung, die, da sie von außen stattfindet, leicht an der Oberfläche kleben bleibt."[93]

Insofern ermöglicht erst der teilnehmende Film sowohl dem Zuschauer als auch dem Filmemacher selbst den Eintritt in die Welt der Gefilmten. Indem nun auch die Menschen vor der Kamera ihre Erfahrungen mit einbringen, wer-

---

92 MacDougall 1984:118.
93 Dehn 1997:87.

den sie aktiv in die filmische Untersuchung und den Prozeß der Filmentstehung einbezogen.

2.1.9 Nichtprivilegierte Kamera

> „Gelungene ethnographische Filme kennzeichnet eine ganz spezifische Qualität: Vertrautheit zwischen den Filmemachern und den Menschen vor der Kamera. Diese Vertrautheit ist das Ergebnis eines langen und behutsamen Dialoges, eines wechselseitigen Sicheinlassens und Ernstnehmens. Sie bildet die Voraussetzung dafür, daß die Menschen vor der Kamera nicht Objekte, sondern Subjekte der Filmarbeit sind – Menschen nämlich, die selbstbewußt sich selbst und ihre Kultur darstellen und damit dem Zuschauer ein Verständnis ermöglichen.“[94]

Neben einem intensiven Austausch zwischen Filmemacher und Gefilmten – im Idealfall in Form einer umfassenden Einbeziehung der Protagonisten in den Prozeß der Filmentstehung selbst – bildet eine der natürlichen Wahrnehmung des Menschen angenäherte Kameraführung eine weitere Voraussetzungen für die Realisation eines teilnehmenden Films. David MacDougall bezeichnet den von ihm bereits Anfang der siebziger Jahre unter dieser Prämisse entwickelten Abbildungsstil als „nichtprivilegierte Kamera“ (unprivileged camera style[95]) und versteht darunter

> „[....] die größtmögliche Annäherung von Beobachter-Auge, Kamera-Auge und Zuschauer-Auge mit dem Ziel der Distanzverringerung zwischen Zuschauer und Abgebildetem, das jener genauso erblicken soll wie der Ethnologe vor ihm.“[96]

In Hinblick auf die Wahl der Kameraposition – mit ihren weitreichenden Konsequenzen für die Abbildung der vorfilmischen Realität und damit für die Wahrnehmung des Zuschauers, welcher seine Seherfahrungen in der Regel am dramaturgischen Stil des fiktionalen Genres gewonnen hat – unterscheidet David MacDougall zwischen zwei grundverschiedenen Formen des Kamerablicks: So beobachtet die Spielfilm-Kamera die im Film gezeigten Vorgänge nicht wirklich, denn ein großer Teil der von ihr eingenommenen Beobachtungsstandpunkte deckt sich bei genauer Betrachtung keineswegs mit der möglichen Position eines realen Beobachters, das heißt sie bietet dem Zuschauer oftmals

---

94 Schomburg-Scherff 1987:4.
95 Vgl. MacDougall 1982.
96 Hohenberger 1988:157.

ungewohnte, im Alltag nur äußerst selten auftretende Perspektiven (etwa den von einem erhöhten Standpunkt aufgenommenen Überblick über das Geschehen); zudem täuschen die in fiktionalen Filmen üblicherweise verwendeten Montagetechniken einen wirklichen Beobachtungsvorgang häufig lediglich vor, denn nicht selten nimmt die Kamera nach einem Einstellungswechsel unvermittelt eine neue Position ein und vollzieht damit einen derart abrupten Standortwechsel, der einer realen Person in einer vergleichbaren Situation unmöglich wäre.[97] Auf diese Weise mutiert das Kameraauge des Spielfilms unter völliger Mißachtung der alltäglichen Seherfahrungen seines Publikums zu einem übermächtigen, sowohl dem gezeigten Geschehen als auch dem Zuschauer gegenüber allwissenden Beobachter, der dem Betrachter eine von den Vorstellungen des Filmemachers bestimmte Perspektive explizit vorgibt und damit den Interpretationsspielraum des Zuschauers abermals erheblich einschränkt. Dieser zu Beginn seiner Filmarbeit auch von ihm selbst bevorzugten, zur Vermittlung kulturwissenschaftlicher Themenstellungen jedoch weitgehend ungeeigneten Praxis wurde sich David MacDougall erstmals bei dem (letztlich vergeblichen) Versuch bewußt, mit von ihm Ende der sechziger Jahre bei den Jie in Uganda in Spielfilmmanier von wechselnden Kamerapositionen aus aufgenommenem Filmmaterial dem Publikum den Eindruck zu vermitteln, es wäre bei den Gesprächen der Protagonisten zugegen:

> „By intercutting shots from two or more camera positions we found we were taking away the immediacy by invoking a style of fictional filmmaking incompatible with the idea of real people sitting in a compound filming other real people. We were aware that the conventions of fiction had considerably influenced documentary films, but we had underestimated their significance and the extent to which we and other filmmakers had been tought to accept them as appropriate."[98]

Abgesehen von der Beschränkung des Kamerastandpunktes auf derartige Beobachtungspositionen, welche eine reale Person in der jeweiligen Situation hätte einnehmen können, und einer permanenten, kritischen Überprüfung aller während der Aufnahme steuerbaren Parameter (Einstellungsgröße, Annäherungswinkel, Schärfentiefe etc.) bildet insbesondere eine – gegenüber den gängigen Montagetechniken des fiktionalen Genres – eher analytisch ausgerichtete Bildmontage eine weitere wichtige Voraussetzung für die Realisation eines teilnehmenden Films: Dabei ersetzt der Filmemacher schnelle Schnittfolgen durch lange und relativ statische, aus Augenhöhe aufgenommene Kameraeinstellungen oder auch durch ausgedehnte Plansequenzen, die dem Zu-

97 Vgl. MacDougall 1982:8.
98 MacDougall 1982:8.

schauer ein gutes Erfassen der verschiedenen Raumebenen (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) ermöglichen. Mit der Aufgabe dieser für den Spielfilm charakteristischen Abbildungs-Privilegien also, das heißt durch die Vermeidung von Kameraperspektiven und Bildausschnitten, welche dem Betrachter bestimmte Sichtweisen vorgeben, kann in Verbindung mit einer entsprechenden Montagetechnik – ein am Dialog zwischen Gefilmten, Filmemacher und Publikum interessiertes „teilnehmendes" Konzept, welches darüber hinaus den Dokumentarfilm als ein Kunstprodukt begreift, in dem sich die Beziehungen zwischen den Menschen vor und hinter der Kamera widerspiegeln – dem Zuschauer genügend Freiraum bieten, um weitgehend unabhängig von den Vorgaben Dritter eigene Schlußfolgerungen aus dem Gezeigten zu ziehen. Damit

> „[....] nehmen die Filme von David und Judith MacDougall eine besondere Stellung ein, weil sie die von ihnen dokumentierten Ereignisse nicht von oben herab aus der Position eines unsichtbaren, mit allumfassendem Wissen und überlegenen technischen Möglichkeiten ausgestatteten Beobachters beschreiben, sondern versuchen, verschiedene mögliche Ansätze und Perspektiven in ihre Filmarbeit einzubringen, diese für den Zuschauer erkennbar zu machen und ihre eigene subjektive Herangehensweise weitgehend offenlegen."[99]

Neben dem Verzicht auf eine in der Regel unbewußte, oftmals mit dem Anspruch vermeintlicher Professionalität erfolgende unkritische Übernahme höchst suggestiv wirkender Stilmittel des Spielfilms schließt das von David und Judith MacDougall favorisierte Konzept eines teilnehmenden Films, bei welchem Filmbild und Originalton mehr als bei allen anderen methodischen Ansätzen eine untrennbare Einheit bilden, die Forderung nach einer Ablösung des traditionellen Off-Kommentars durch vom Publikum bewußt wahrgenommene Erklärungsinstanzen, etwa Schrifteinblendungen in Form von Texttafeln, mit ein. Denn erst mit einer teilnehmenden, die Protagonisten geduldig durch ihren Alltag begleitenden Kamera werden die Menschen dem Zuschauer in ihrem natürlichen Lebensumfeld präsentiert, so daß insbesondere die Gespräche der Gefilmten oder auch Interviews und Statements dem Betrachter entsprechende Einblicke in den sozialen und kulturellen Kontext gewähren und auf diese Weise ein wirkliches Verstehen des Gezeigten ermöglichen.[100]

Obwohl jeder Film mit dem ihm zugrundeliegenden Bildmaterial – mag es nun in Spielfilmmanier oder in einer eher teilnehmenden und damit der natürlichen Wahrnehmung des Menschen entsprechenden, „nichtprivilegierten" Art und Weise aufgenommen worden sein – immer nur selektiv einige wenige, eng be-

---

[99] Friedrich u.a. 1985:43.
[100] Vgl. MacDougall 1992/93:42–43.

grenzte Ausschnitte der vorfilmischen Realität zeigen kann, sollte eine zeitgemäße kulturwissenschaftliche Filmarbeit jedoch keinesfalls versuchen, diesen generell fragmentarischen Charakter der Abbildung etwa über einen die unvermeidlichen Zeit- und Raumsprünge kaschierenden Kommentar vor dem Zuschauer zu verschleiern, sondern den Betrachter auf solche zeitlichen oder räumlichen Veränderungen des Beobachterstandpunktes hinweisen. Dies kann über eine entsprechende Gestaltung, das heißt eine im Gegensatz zum Spielfilm[101] explizite Kennzeichnung der in das Raum-Zeitgefüge der vorfilmischen Realität eingreifenden Montage geschehen. Dabei ist die Strukturierung auf eine für das Publikum weitgehend transparente Weise vorzunehmen – etwa über Schrifttafeln oder Schrifteinblendungen (zum Beispiel „zwei Tage später" oder „im Nachbarort") – wobei der Wechsel zwischen Bild und Schrift dem Zuschauer zugleich immer wieder ins Bewußtsein ruft, daß es sich bei dem Gezeigten nicht um ein objektives Abbild der Wirklichkeit, sondern lediglich um einen Film und damit um eine subjektive Interpretation der vorfilmischen Realität, um ein vom Filmemacher gestaltetes Kunstprodukt also, handelt:

> „Unprivileged camera style is a negative notion, a corrective. It is an assertion of the obvious: that film-makers are human, fallible, rooted in physical space and society, governed by chance, limited in perception – and that films must be read this way. The renunciation of stylistic privilege is not a recipe for enlightenment but a point of reference for communication. The attempts to narrow the distance between the person who makes a film and the person who views it. There is no longer a compulsion to occupy an advantageous camera position at any cost; a ‚bad' shot which nevertheless contains useful information, and which would once have been removed as ‚unprofessional', is now preserved."[102]

Auf diese Weise gelang es David und Judith MacDougall bereits mit ihrem im Jahre 1968 gedrehten und 1972 veröffentlichten Film TO LIVE WITH HERDS: A DRY SEASON AMONG THE JIE, viele ihrer später präzisierten und detailliert begründeten Forderungen an einen teilnehmenden Film zu verwirklichen[103] und

---

101 Eines der zentralen Merkmale der im Bereich des fiktionalen Films entwickelten Montagekonzepte verdeutlicht James Monaco am Beispiel des US-Kinos: „Alle Schnittpraktiken der Hollywood-Grammatik waren dazu gedacht, unauffällige Übergänge von Einstellung zu Einstellung zu ermöglichen und die Aufmerksamkeit auf die jeweils ablaufende Handlung zu konzentrieren. Alles, was half, die Unmittelbarkeit und den Fluß des Handlungsablaufes beizubehalten, war gut, was ihn störte, war schlecht. [....] Im Hollywood-Film war der ‚unsichtbare Schnitt' das Ziel [....]." [Monaco 1995:219]

102 MacDougall 1982:10.

103 So beschreibt TO LIVE WITH HERDS den Alltag der halbnomadischen Jie in Nordost-Uganda: Exemplarisch für das Leben in dieser Region zeigen die Filmemacher ein Ge-

damit den Stil einer ganzen Generation von Filmemachern – insbesondere in Hinblick auf die Darstellung von Menschen aus schriftlosen, durch orale Traditionen geprägten Kulturen – zu beeinflussen.[104] Als einer der ersten ethnographischen Filme, welcher statt des bis zu diesem Zeitpunkt üblichen Voice-Over-Verfahrens[105] englische Untertitel verwendet und den Off-Kommentar durch Zwischentitel in Form von Texttafeln ersetzt, zeichnet sich TO LIVE WITH HERDS durch eine große Nähe zu seinen Protagonisten aus, welche sich vor allem in den Gesprächssequenzen unmittelbar an den Zuschauer zu wenden scheinen. Währenddessen entwickelt der Film seine Geschichte ganz allmählich, da sich die Filmemacher hier ebenso wie bei ihren späteren Projekten die notwendige Zeit nehmen, die Äußerungen der Gefilmten weitgehend ungeschnitten und damit in ihrer vollen Länge zu zeigen und es zudem den hier auftretenden Personen überlassen, die ihnen wichtig erscheinenden Themen selbst anzusprechen und ihren eigenen Vorstellungen und Auffassungen gemäß zu erläutern:

> „Das soll nicht heißen, daß unsere Afrikafilme nicht analytisch sein wollen oder daß sie keine Leitgedanken hätten – sie haben sogar in Form von Zwischentiteln Leitgedanken, welche die Funktion von Kapitelüberschriften haben. Diese Zwischentitel sagen dem Zuschauer etwas darüber, wonach er in der von uns vorgenommenen Strukturierung des Materials Ausschau halten sollte. Aber wir wollen nicht, daß sich der Zuschauer das Material in der Weise aneignet, wie es bei einem gesprochenen Kommentar der Fall ist, und wir hoffen, ihm dadurch Gelegenheit zu geben, die Dinge in der ihm eigenen Weise zu sehen und sich mit ihnen auseinander zu setzen."[106]

Dennoch leugnet TO LIVE WITH HERDS die Anwesenheit der Filmemacher nicht, sondern betont ihre Vertrautheit mit dem Feld und ihr intensives Zusammenle-

---

höft und seine Bewohner, welche sich gemeinsam mit anderen Angehörigen ihrer Ethnie ausführlich zu den mit der Viehhaltung verbundenen Problemen wie den Folgen einer akuten Dürre, dem Wandel der ökologischen Ressourcen sowie der Politik der Regierung äußern. Die Strukturierung des Films erfolgt mit Hilfe von Zwischentiteln, auf einen omnipräsenten Erzähler in Form eines Off-Kommentars wird hier völlig verzichtet.

104 Vgl. Loizos 1993:93.

105 Eine zur Übersetzung fremdsprachlicher Äußerungen vor allem bei älteren ethnographischen Filmen verwandte und im Bereich des Fernsehens selbst heute noch allgegenwärtige Technik bildet das sogenannte Voice-Over-Verfahren, eine aus dem Off – also durch einen ebenso wie im Falle des Off-Kommentars für den Zuschauer im Bild nicht sichtbaren Sprecher – eingesprochene Übersetzung. Hierbei wird der Pegel des Originaltons deutlich abgesenkt und die Übersetzung dazugemischt, so daß die im Hintergrund weiterhin zu vernehmenden Ausführungen der Protagonisten von der Stimme des Sprechers weitgehend überlagert werden.

106 MacDougall 1984:115–116.

ben mit den Gefilmten, indem der Film etwa Gespräche der Protagonisten über die Filmemacher oder Personen vor der Kamera im Dialog mit dem sie filmenden David MacDougall zeigt. Auf diese Weise geht TO LIVE WITH HERDS als einer der ersten wirklich teilnehmenden Filme (participatory cinema) über den Ansatz des observational cinemas weit hinaus, wobei er eine fremde Gesellschaft stellvertretend für den Zuschauer „entdeckt" und diesem sowohl einen Einblick in die persönlichen Sichtweisen einzelner Individuen gewährt, als auch einen realitätsnahen Eindruck der sozialen und ökonomischen Organisation der pastoralen Gesellschaft der Jie vermittelt. Anstatt dem Publikum jedoch lediglich eine vorgefertigte Analyse zu liefern, vermittelt der Film sein Wissen durch das geduldige Zeigen von Personen und Vorgängen, argumentiert von innen heraus über die Äußerungen seiner Protagonisten und vermeidet auf diese Weise jegliche in Worte gefaßten Erklärungen einer übergeordneten Autorität, eines für den Betrachter unsichtbaren „allwissenden" Ethnologen oder „allmächtigen" Filmemachers. Auch aus diesem Grund sind die Filme der MacDougalls für Peter Loizos von einer im positiven Sinne „durchgängigen Mehrdeutigkeit", welche dem Zuschauer erst die Möglichkeit einer eigenständigen Interpretation des Gezeigten eröffnet:

> „HERDS was made by people who [....] thought of themselves as experimenting with ways of knowing the social world, of exploring and inquiring, rather than either analysing a society of capturing an unambiguous actuality on film. They took more time and greater pains over their explorations than had been in common. HERDS impressed many viewers with a sense of live observed both intimately, and directly. This freshness made it very influential."[107]

2.1.10 Reflexive Filmkonzepte

> „No ethnographic film is merely a record of another society: it is always a record of the meeting between a film-maker and that society. If ethnographic films are to break through the limitations inherent in their present idealism, they must propose to deal with that encounter. Until now they have rarely acknowledged that an encounter has taken place."[108]

Somit bildet neben der Einbeziehung der Gefilmten in die Filmarbeit und der Enthüllung der eigenen Rolle als Filmemacher die Thematisierung der Filment-

[107] Loizos 1993:99.
[108] MacDougall 1975:119.

stehung selbst eine weitere wichtige Voraussetzung für die Entwicklung zeitgemäßer Filmkonzepte. Nach Jean Rouch, dessen Ende der fünfziger Jahre entstandene Filme MOI UN NOIR und LA PYRAMIDE HUMAINE sich bereits durch ein hohes Maß an Reflexivität[109] auszeichnen, bemühten sich insbesondere David und Judith MacDougall, dem Zuschauer die eigene Situation als Filmemacher und Feldforscher zu verdeutlichen; in der sie als Außenseiter in einer fremden Gesellschaft zu begreifen versuchten, was um sie herum eigentlich geschah.[110] Neben dem konsequenten Verzicht auf die Verwendung der bereits zuvor erwähnten Stilmittel aus dem Bereich des fiktionalen Films sollte dem Publikum während des Filmverlaufs immer wieder ins Bewußtsein gerufen werden, daß es sich bei dem Gezeigten lediglich um ein mediales Abbild der vorfilmischen Realität und damit um ein nach den Vorstellungen eines Filmautors gestaltetes Werk handelt:

> „Daher ist, um der Intention des Dokumentarischen ähnlich wie die Geschichtsschreibung auf das vergangene, auf das gegenwärtig Reale zu verweisen, gerecht zu werden, nach anderen Darstellungsformen zu suchen, die nicht das Unmögliche wollen (das Reale im Film einzuschließen), sondern das Vernünftige versuchen: den Film angesichts einer von Bildern umstellten Welt von dieser Bilderwelt so weit wie möglich zu trennen. Es ist, mit anderen Worten, von der eingeschliffenen historischen Erzählweise zu einer diskursiven überzugehen, da erst das ein reflexiver Dokumentarismus wäre, der sich als mediale Konstruktion von Wirklichkeit ausweist."[111]

Auch die MacDougalls untersuchten im Verlauf ihrer Filmarbeit zunächst die verschiedenen Möglichkeiten, die Protagonisten in den Prozeß der Filmentstehung mit einzubeziehen und die Begegnung zwischen Filmemachern und Gefilmten zu thematisieren. Dies zeigt sich sehr anschaulich anhand ihrer zwischen Ende der sechziger und Mitte der siebziger Jahre in Ostafrika entstandenen Filme, welche die allmähliche Entwicklung eines zunächst überwiegend teilnehmenden in Richtung eines wirklich reflexiven, den medialen Charakter der filmischen Repräsentation betonenden Arbeitsstiles dokumentieren:

> „When we made TO LIVE WITH HERDS we were content to include sequences in which our presence was occasionally acknowledged. By

---

109 So bedeutet etwa für Jay Ruby Reflexivität vor allem, über den Entstehungsprozeß eines Filmes und insbesondere die Rolle des Filmemachers Rechenschaft abzulegen: „Reflexiv sein heißt enthüllen, daß Filme, alle Filme, egal ob man sie fiktional, dokumentarisch oder Kunst nennt, geschaffene, strukturierte Aussagen des Filmemachers sind und nicht authentisch wahrheitsgemäße, objektive Aufzeichnungen." [Ruby 1977:10]

110 Vgl. MacDougall 1984:118.

111 Hohenberger 1988:112–113.

> the time we made THE WEDDING CAMELS we were attempting quite consciously to show through film what it is like to be an observer in the midst of a complex event, trying to make sense oft it. The Film takes its structure from the enquiry."[112]

Während in THE WEDDING CAMELS[113] sich die Gefilmten über die Filmemacher unterhalten oder diese direkt ansprechen und im Verlauf von LORANG'S WAY[114] der Protagonist gefragt wird, was er von seiner eigenen Kultur gerne im Film sehen würde, lenkt A WIFE AMONG WIFES[115] die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Prozeß der Filmentstehung: Dieser zweite Film der von den Autoren als „Turkana-Conversations"[116] bezeichneten Trilogie, welcher verschiedene Auffassungen über die polygame Ehe vornehmlich aus der Sicht der Frauen schildert, beobachtet zunächst die Turkana bei eigenen Filmversuchen mit einer von den MacDougalls zur Verfügung gestellten Kamera und anschließend mehrere Frauen bei ihren Überlegungen zu der von den Filmemachern gestellten Frage, was sie selbst den Weißen von ihrer eigenen Welt in einem Film zeigen würden; und exakt diese von den Turkana benannten Themen werden dann im weiteren Filmverlauf behandelt. So stießen LORANG'S WAY und A WIFE AMONG WIFES auch auf einhellige Zustimmung, als David und Judith MacDougalls sie während eines erneuten Besuches im Juli 1980 den Protagonisten und ihren Familien vorführten.[117]

Diese Strategie setzt jedoch die Aufgabe aller formalen Privilegien auf Seiten der Filmemacher zugunsten einer die Interessen der Gefilmten und ihres Umfeldes berücksichtigenden Haltung, also das bewußte Bekenntnis zum Eintritt in das jeweilige Untersuchungs- bzw. Beobachtungsfeld, voraus. Ein derartiges, für viele filmende Kulturwissenschaftler auch heute noch ungewohntes Selbstverständnis demonstriert Michael Oppitz mit seinem in Zusammenarbeit mit dem WDR produzierten Film SCHAMANEN IM BLINDEN LAND[118], welcher den Alltag und die hiermit eng verbundenen schamanischen Praktiken der Magar in Nepal dokumentiert: So zeigt die letzte Einstellung des Films den Schama-

---

112 MacDougall 1982:10.

113 THE WEDDING CAMELS. Prod.: 1974; Publ.: 1977; 108 Min.; 16mm; Farbe; Ton; Autoren: David und Judith MacDougall; Kamera: David MacDougall; Ton: Judith MacDougall.

114 LORANG'S WAY. Prod.: 1974; Publ.: 1979; 70 Min.; 16mm; Farbe; Ton; Autoren: David und Judith MacDougall; Kamera: David MacDougall; Ton: Judith MacDougall.

115 A WIFE AMONG WIFES. Prod.: 1974; Publ.: 1981; 75 Min.; 16mm; Farbe; Ton; Autorin und Ton: Judith MacDougall; Kamera: David MacDougall.

116 Zu den von David und Judith MacDougall im Rahmen ihrer Turkana-Trilogie veröffentlichten Filmen gehören LORANG'S WAY (1974/79), A WIFE AMONG WIFES (1974/81) und THE WEDDING CAMELS (1974/77).

117 Vgl. MacDougall 1984:112–113.

118 SCHAMANEN IM BLINDEN LAND. Prod.: 1981; 223 Min.; 16mm; Farbe; Ton; Autor: Michael Oppitz; Kamera: Rudi Palla, Jörg Jeskel; Ton: Barbara Becker; Schnitt: Hella Vietzke.

nen Bal Bahadur bei der Interpretation eines Orakels, wobei man zugleich das Laufgeräusch einer Filmkamera aus dem Hintergrund vernimmt und er auf die Frage nach dem Gelingen der Filmarbeiten den Erfolg des gesamten Unternehmens prophezeit. Ebenso wie im Abspann seines Filmes, wo zum gleichen Laufgeräusch alle im Film auftretenden Schamanen anhand von Fotografien nochmals gezeigt werden, vergegenwärtigt der Autor dem Zuschauer hiermit auf äußerst unkonventionelle Weise, daß es sich bei dem Gezeigten nicht um ein objektives Abbild vorfilmischer Realität, sondern lediglich um eine mediale Aufbereitung der Wirklichkeit handelt.

Daß mit dem für den Zuschauer sichtbaren Eintritt des Filmemachers in die Welt seiner Protagonisten die Begrenztheit der filmischen Beobachtungsperspektive hervorgehoben und so die Illusion eines „allwissenden Kamerablikkes" weitgehend vermieden werden kann, verdeutlicht der niederländische Musikethnologe Robert Boonzajer-Flaes mit DOR. LOW IS BETTER[119]: In seinem 1988 veröffentlichten Film über die Begegnung buddhistischer Mönche mit einem holländischen Winterhorn und einem Schweizer Alphorn, welche dem in Tibet und Ladakh gespielten Riesenhorn Dung Chen ähneln, unterhält sich der Wissenschaftler mit seinem Gastgeber, einem nepalesischen Mönch, offen über die Probleme, welche sich während der Dreharbeiten durch die Präsenz der Kamera ergeben können.

Demgegenüber verweist die Ethnologin Heike Behrend mit ihrem im Jahre 1985 entstandenen Film GESPRÄCHE MIT KOPCHERUTOI[120], dem Portrait einer alten Frau bei den Tugen in Nordwestkenia, auch auf den Eingriff der Filmemacher in die vorfilmische Realität und betont damit zugleich ihren eigenen Einfluß auf den Prozeß der Filmentstehung auf eine eher unkonventionelle, subtile Art:

> „Mit Aufnahmen etwa, die sie selbst bei der Arbeit oder auf Zeichnungen zeigen, die Kinder von ihr in der Schule angefertigt haben, bringt sie sich in den Film ein, reflektiert sowohl die eigene Rolle als Ethnologin und Filmemacherin als auch ihren Einfluß auf das gefilmte Geschehen."[121]

Da während der Filmaufnahmen jedoch lediglich die Gesprächssequenzen mit der Protagonistin tonsynchron gedreht werden konnten, mußten die im Film

---

119 DOR. LOW IS BETTER. Prod.: 1987; Publ. 1988; 47 Min.; U-Matic; Farbe; Ton; Autor: Robert Boonzajer-Flaes; Produktion: Department of Visual Anthropology, Amsterdam; Publikation: Royal Anthropological Institute, London.

120 GESPRÄCHE MIT KOPCHERUTOI. Prod.: 1984; Publ.: 1985; 55 Min.; VHS-C; Farbe; Ton; Autorin: Heike Behrend; Ton: Natali Kipsang.

121 Schomburg-Scherff 1987:4.

verwendeten Alltagsszenen nachträglich vertont werden, wobei bewußt Lükken in der Tonspur gelassen wurden, um dem Zuschauer zu zeigen, daß es sich hier nicht um den Originalton, sondern um eine Rekonstruktion durch die Autorin handelt. Zudem entschied sich Heike Behrend bei ihrem Film nicht für die Verwendung von Untertiteln, sondern stellte den Ausführungen der Gefilmten mit deutschen Übersetzungen unterlegte Standbilder voran, um dem Publikum auf diese Weise genügend Raum zur Wahrnehmung von Gestik und Mimik der alten Frau zu geben.[122]

Zu den frühen Beispielen für eine Beteiligung der Gefilmten sowohl an der Konzeption als auch der Postproduktion eines ethnographischen Films zählen die von David und Judith MacDougall in den Jahren 1975 bis 1986 geschaffenen Dokumentationen zur Situation australischer Aborigines, wobei sich die Filmemacher insbesondere mit GOOD-BYE OLD MAN[123], FAMILIAR PLACES[124] und THE HOUSE-OPENING[125] Themen zu eigen machten, die zu filmen der ausdrückliche Wunsch der jeweiligen Aborigines-Community war:

> „There was a policy at the Australian Institute of Aboriginal Studies that any film made by the Institute should be based on a request from an Aboriginal community. [....] When we visited the communities, we'd say ‚What we'd like to do is come and stay for a year. We are film-makers. You may have films in mind that you think it's important to make. We won't try to predict what sort of films might be made. We'll try to work that out together with you.' [....] We began by showing lots of films, lots of documentaries [....] Some that we had made, but I think we showed about eighty documentaries in all over quite a few month [....] because they didn't have TV. [....] We tried to show as many different kinds of documentary as possible."[126]

So äußern sich in FAMILIAR PLACES die Protagonisten zur Konzeption des Films einem Ethnologen gegenüber, welcher das Geschehen zudem an die Kamera gewandt kommentiert. Neben dieser vom Zuschauer unmittelbar wahrnehmbaren Einbeziehung der Gefilmten bei der Gestaltung des Themas sollte der Betrachter nach den Vorstellungen der MacDougalls auch hier am Dialog der Protagonisten teilhaben und sich auf diese Weise die Bedeutung

---

122 Vgl. Dall'Agnolo / Etterich / Gonseth 1991:20.

123 GOOD-BYE OLD MAN. Prod.: 1975; Publ.: 1977; 70 Min.; 16mm; Farbe; Ton; Autor und Kamera: David MacDougall; Ton: Judith MacDougall.

124 FAMILIAR PLACES. Prod.: 1977; Publ.: 1980; 53 Min.; 16mm; Farbe; Ton; Autor u. Kamera: David MacDougall: Ton: Judith MacDougall.

125 THE HOUSE OPENING. Prod.: 1977; Publ.: 1980; 45 Min.; 16mm; Farbe; Ton; Autorin: Judith MacDougall; Kamera: David MacDougall; Ton: Judith MacDougall.

126 MacDougall 1995:41–42.

des Gezeigten ohne einen erläuternden Off-Kommentar weitgehend selbst erschließen können.[127] Dieses Verfahren stößt jedoch an seine Grenzen, falls das zur Verfügung stehende Bild- und Tonmaterial dem Zuschauer nicht den erforderlichen Zugang zu den Gefilmten und ihrer Welt ermöglicht, wenn der Film tabuisierte Bereiche oder nicht visualisierbare Bedeutungszusammenhänge berührt und somit die Verwendung eines Off-Kommentars schließlich doch in Erwägung gezogen werden muß. So ist auch David und Judith MacDougalls erster in Australien entstandener Film GOOD-BYE OLD MAN – welcher in enger Zusammenarbeit mit der Aborigines-Community der Tiwi realisiert wurde und eine sich über mehrere Monate erstreckende Trauerzeremonie aus der Sicht verschiedener Familienmitglieder schildert – mit einem das komplexe Geschehen erläuternden Kommentar unterlegt, der allerdings nicht vom Filmautor, sondern von einem der Beteiligten selbst verfaßt und auch gesprochen wurde. Da anhand der insgesamt eher zurückhaltenden, zum Teil lediglich aus Andeutungen und Metaphern bestehenden Gespräche der im Film auftretenden Personen die Zusammenhänge für Außenstehende nur sehr bruchstückhaft zu erkennen waren, und zudem einige Rituale der Geheimhaltung unterlagen, entschieden sich die Filmemacher für die Einführung eines „Sinn-Übersetzers", um die für ein westliches Publikum unverzichtbaren Erklärungen dennoch einzubringen und dem Zuschauer auf diese Weise zugleich Sichtweisen und Gefühle der Protagonisten transparent werden zu lassen. Diese Erläuterungen wurden in Form eines von David MacDougall als „innerer Kommentar"[128] bezeichneten Verfahrens von einem Mitglied der Aborigines-Community, Thomas Woody Minipini, während der Bearbeitung der entsprechenden Sequenzen am Schneidetisch spontan gesprochen:

> „Ein Kommentar dieser Art stellte eine deutliche Abkehr von dem im strengeren Sinne beobachtenden Stil der Jie- und Turkana-Filme dar. In diesen Filmen bestand der einzige Kommentar – ausdrücklich als ein Teil des Textes vorgestellt – aus ein paar Bemerkungen von uns selbst (als den Filmemachern) und gelegentlichen knappen Äußerungen von Seiten der Akteure. Jetzt handelte es sich um einen Sekundärtext, der den Bildern beigeordnet wurde; es war das erste einer ganzen Reihe von Experimenten, in dem ich mit den später von mir als ‚inneren Kommentar' bezeichneten Mitteln arbeitete: eine Technik, die versuchte, Momente der Darstellung und der persönlichen Beteiligung von Aborigines einzubringen, die sich ansonsten als schwer erfaßbar erwiesen hatten."[129]

---

127 Vgl. MacDougall 1984:115–116.
128 Vgl. MacDougall 1988:56–57.
129 MacDougall 1988:55–56.

Als eine den Filmbildern nachträglich hinzugefügte Interpretation des Geschehens durch die Gefilmten selbst erzeugt diese sehr persönliche Art der Kommentierung – im Gegensatz zum allgemein üblichen, in der Regel vom Filmautor verfaßten und von einem professionellen, anonymen Sprecher vorgetragenen Off-Kommentar – auf Seiten des Zuschauers jedoch keine zusätzliche Distanz, sondern eine intime Nähe zu den hier auftretenden Personen und stellt durch diese Einbeziehung der Protagonisten in die Postproduktion zugleich einen weiteren Schritt in Richtung einer umfassenden Beteiligung der Gefilmten am Entstehungsprozeß eines Films dar:

> „Dies sind neue und im westlichen Repertoire narrativer Methoden fremde Wege, die die in der Dokumentarfilmpraxis eingefahrenen Rollenvorstellungen für Filmer und Gefilmte auflösen und neu definieren."[130]

In ähnlicher Weise zeigt auch die von Judith MacDougall im Jahre 1980 veröffentlichte Dokumentation THE HOUSE OPENING eine unter den Ureinwohnern Australiens erst kurz zuvor aus der Verbindung von Aborigines-, Torres Straites- und europäischen Einflüssen entstandene Praxis, das bis zu diesem Zeitpunkt beim Tod des Ehemannes übliche Abbrennen des Hauses durch den befristeten Auszug der Familie und eine dem Wiedereinzug vorausgehende rituelle Reinigung des Gebäudes zu ersetzen. Der das Geschehen für ein westliches Publikum erläuternde Kommentar wird hier von der Protagonistin, einer einheimischen Lehrerin, selbst gesprochen und schildert die Vorgänge aus ihrer persönlichen Sicht, wobei sie dem Zuschauer zugleich viel von ihren Gefühlen offenbart und somit auch THE HOUSE OPENING in einem wohltuenden Kontrast zu den übrigen Filmen dieses Genres stehen läßt, welche sich explizit um eine oftmals als Kennzeichen von Wissenschaftlichkeit mißverstandene Sachlichkeit bemühen.

---

[130] Hoefer 1994:37.

2.2 Kulturwissenschaftliche Filmarbeit in Deutschland

> „Die ‚Dokumente', die das IWF produziert, sind in erster Linie Dokumente seiner Vorstellung von einem wissenschaftlichen Film. Als Dokumente einer fremden, nichtfilmischen Realität, noch dazu einer bestimmten Zeit ihrer Geschichte, taugen sie hingegen weniger. Zwar sind sie textuell, aufgrund der vollkommenen Abwesenheit eines Subjekts ihrer Äußerungen ‚historisch', ihr filmisch produziertes Objekt, das in völliger Zeitlosigkeit zum bloßen Abstraktum erstarrt, ist es hingegen nicht."[131]

Kulturwissenschaftliche Filmarbeit fand in der Bundesrepublik Deutschland bis in die achtziger Jahre überwiegend am Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen statt.[132] In Anbetracht seines für den deutschsprachigen Raum einzigartigen finanziellen Etats in Verbindung mit einer vorbildlichen technischen und personellen Ausstattung stellte eine Zusammenarbeit mit dieser Institution für wissenschaftliche Autoren oftmals die einzige Möglichkeit zur Realisation entsprechender Filmvorhaben dar:

> „Filmschaffende Volkskundler und Ethnologen arrangierten sich daher notgedrungen mit den Regeln und Standards dieses Institutes, welches seit seiner Gründung im Jahre 1954 für die Produktion des überwiegenden Teils der Filme dieses Genres verantwortlich zeichnet und dessen Arbeitsweise in bezug auf die in diesem Bereich entstandenen wissenschaftlichen Filme somit zwangsläufig stilbildend wirken mußte."[133]

Die Filmproduktion des IWF, welches aus der Abteilung technisch-wissenschaftlicher Forschungsfilm der Hochschulabteilung der *Reichsanstalt für Film und*

---

131 Hohenberger 1988:172–173.

132 Neben dem IWF als überregionalem Produzenten und Verleiher war es in der Bundesrepublik vor allem das Amt für Rheinische Landeskunde in Bonn, dessen Abteilung Film unter der langjährigen Leitung von Gabriel Simons seit 1962 zahlreiche „[....] wissenschaftliche Dokumentarfilme über landschaftstypische Formen des Volksbrauchs und der bäuerlich-handwerklichen Arbeit [....]" veröffentlichte, welche nicht nur in Hinblick auf ihre thematische Ausrichtung und formale Gestaltung einige Parallelen zu den Produktionen des Göttinger Institutes aufweisen: „Der Film hat sich als adäquates Medium für die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe und lückenlose Schilderung von Handlungsgeschehen erwiesen. Dies gilt gleichermaßen für Brauchereignisse wie für Arbeitsverfahren im bäuerlichen Bereich und im alten Handwerk. In der Filmdokumentation werden Arbeitsvorgänge und Handlungsabläufe analytisch beschrieben. Der Kommentar liefert zu dem Bild die notwendigen Hintergrundinformationen." [Döring 1987:193–194]

133 Ballhaus 1991:595.

Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU)[134] hervorging und 1956 den Status eines eigenständigen Institutes erlangte, gliederte sich seit den fünfziger Jahren in die Bereiche des für Lehrzwecke eher didaktisch ausgerichteten *Hochschulunterrichtsfilms*, welcher der Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse diente und vorzugsweise stumm produziert wurde, um den Dozenten während der Vorführung eigene Ausführungen zu ermöglichen, in den *Forschungsfilm*, dessen Zielsetzung in der Gewinnung neuer Erkenntnisse zu ausgewählten Problemstellungen lag und den *Dokumentationsfilm*, welcher möglichst vielseitig verwertbares Grundlagenmaterial für weitergehende wissenschaftliche Untersuchungen bereitstellen sollte.[135] Während jedoch bei den für die übrigen Wissenschaftsdisziplinen bestimmten Produktionen, vor allem im naturwissenschaftlichen Bereich, eine klare Trennung zwischen reinem Forschungsfilm und Hochschulunterrichtsfilm zu erkennen ist, sind entsprechende Differenzierungen auf dem Gebiet der Volkskunde bzw. Ethnologie weder anhand der Filme selbst noch hinsichtlich der Begleitveröffentlichungen eindeutig auszumachen.[136]

Eine übergeordnete Kategorie im Verleihangebot des IWF bilden die Filme der mittlerweile eingestellten, mit ihrer länderübergreifenden Herausgebergruppe[137] international ausgerichteten Encyclopaedia Cinematographica (EC), wobei die hier zusammengefaßten Produktionen zum überwiegenden Teil dem Bereich des Dokumentationsfilmes entstammen. Gotthard Wolf, Leiter des IWF bis 1976, stellte in Hinblick auf die Ziele dieses auch die übrige Arbeit des Institutes maßgeblich bestimmenden europaweiten Filmarchivs im Jahre 1961 fest:

> „Die wissenschaftliche Filmenzyklopädie antwortet auf die Frage: Wie sehen die Bewegungsvorgänge eines Objektes aus? Die Frage wird beantwortet mit Hilfe des enzyklopädischen Filmes. [....] Bei Beginn

---

134 Im Jahre 1934 wurde zur Einführung des Films als Unterrichtsmittel an den Schulen die *Reichsstelle für den Unterrichtsfilm* (RfdU) als gemeinnützige GmbH in Berlin gegründet und 1940 in *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (RWU) umbenannt, wobei die ihr 1935 angegliederte Abteilung Hochschule und Forschung für die filmische Betreuung des wissenschaftlichen Bereiches zuständig war. [Vgl. Spannaus 1961:74]

135 Vgl. Hohenberger 1988:160.

136 Vgl. Grunsky-Peper 1985:250.

137 Bereits im Jahre 1961 umfaßten die in Göttingen, Utrecht und Wien bestehenden Archive der Encyclopaedia Cinematographica Filme aus acht Ländern, von wo aus wiederum Filmkopien an insgesamt 44 verschiedene Staaten geliefert wurden; die vom IWF seit 1952 herausgegebene, zweimal im Jahr erscheinende dreisprachige Zeitschrift *Research Film – Le Film de Recherche – Forschungsfilm* verfügte über Abonnenten in 33 Ländern. [Vgl. Wolf 1961a:13]

dieser Arbeit wurde festgelegt, daß für die Enzyklopädie solche Bewegungsvorgänge in Betracht gezogen werden sollen, die einem oder mehreren der drei folgenden Gesichtspunkte entsprechen:

1. Vorgänge, die mit dem menschlichen Auge überhaupt nicht mehr erfaßbar sind, und die eben nur durch die kinematographischen Möglichkeiten sichtbar gemacht werden können (z.B. die Ausbreitung von Schallwellen, das Wachstum von Pflanzen);

2. Vorgänge, bei denen der Vergleich untereinander eine wesentliche Rolle spielt (z.B. Verhalten zweier oder mehrerer Tiere);

3. Vorgänge, die einmalig sind, oder bei denen damit gerechnet werden muß, daß sie bald nicht mehr erfaßbar sein werden (z.B. historische Ereignisse, Persönlichkeiten, völkerkundliche Bewegungsabläufe). [....]

Die Encyclopaedia Cinematographica ist demnach eine unter Berücksichtigung systematischer Gesichtspunkte ständig wachsende Sammlung von einzelnen Dokumentationsfilmen über bestimmte Grundvorgänge und stellt ein Generalarchiv von Bewegungsdauerpräparaten dar."[138]

So waren es dann insbesondere die von Gotthard Wolf unter Punkt 3 angeführten „einmaligen" oder „bald nicht mehr erfaßbaren" Phänomene, auf welche sich das Dokumentationsinteresse des IWF konzentrieren sollte und damit vor allem „Bewegungsabläufe" aus den Bereichen Handwerk und Brauch zum Gegenstand der kulturwissenschaftlichen Filmarbeit werden ließ. Auf diese Weise entstand im Rahmen und nach Maßgabe der 1952 vor allem auf Betreiben namhafter Vertreter aus den Bereichen Biologie bzw. Ethologie (Verhaltensforschung) ins Leben gerufenen und unter der Ägide von Konrad Lorenz kontinuierlich ausgebauten Encyclopaedia Cinematographica ein Großteil der ethnographischen und volkskundlichen Filmveröffentlichungen, welchen selbst von Günther Spannaus, dem ersten Referenten für Völkerkunde am IWF und späteren Direktor des Institutes für Völkerkunde der Universität Göttingen, lediglich die Rolle von „filmischen Bewegungs-Dauerpräparaten"[139] zugestanden wurde. Ihrer Entstehung lag die Vorstellung von Film als einem die vorfilmische Realität wirklichkeitsgetreu abbildenden Medium zugrunde, wobei durch eine entsprechende Handhabung der „Grad des Wirklichkeitsgehalts bei der

[138] Wolf 1961a:21–22.
[139] Spannaus 1961:76.

bildmäßigen Übertragung der Wirklichkeit auf das technische Medium des Filmbandes [....] auf ein Maximum gesteigert" und die „wissenschaftlich hochwertigen Forschungsaufnahmen" somit den selbstformulierten Ansprüchen dieser Film-Enzyklopädie an einen „hohen Wirklichkeitsgehalt" gerecht werden sollten.[140] Zur Erlangung dieser vermeintlich objektiven Realitätsabbildung wurde jedoch das mit der Handlung unlösbar verbundene soziale und kulturelle Umfeld außer acht gelassen und sämtliche Details, die nicht unmittelbar mit dem zu dokumentierenden Vorgang in Verbindung standen, als unerwünschte Nebensächlichkeiten aus dem „Bewegungspräparat" verbannt; ein Verfahren, welches die Persönlichkeit der Gefilmten zurücktreten und sie zu anonymen „Darstellern" werden ließ.[141] Somit müssen die in der Encyclopaedia Cinematographica veröffentlichten Produktionen zumindest

> „[....] auf dem Sektor der bundesdeutschen Volkskunde weitgehend einer positivistischen, z.T. ‚sterilen' Sammlung zugeordnet werden. Gewiß sind bei den Filmen über Handwerk technologisch instruktive Filme entstanden, die allerdings den Menschen in den Hintergrund verbannen. Auch bei den Brauchfilmen dominieren ‚Vorgänge', nicht die Motive der Menschen, nicht soziale Zusammenhänge. Der Eindruck eines – je nachdem – archaischen oder heilen ‚Volkslebens' drängt sich auf."[142]

Die formalen Richtlinien für die Umsetzung kulturwissenschaftlicher Themenstellungen bilden die vom IWF erstmals 1959 publizierten Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation,[143] welche den wissenschaftlichen Filmautor in Form von detaillierten Vorgaben zu einer größtmöglichen Wirklichkeitstreue zu verpflichten suchten: So wird auch hier Film als „optisches Dauerpräparat von Bewegungsvorgängen" verstanden, wobei in sich geschlossene Bewegungsabläufe mit Hilfe des Mediums fixiert werden und zum Zwecke der Analyse und des Vergleiches mit ähnlichen Vorgängen aus anderen Regionen jederzeit reproduzierbar sein sollten. Diese Bewegungsvorgänge[144] sind in Form von „repräsentativen Ausschnitten" zu filmen, während-

---

140 Vgl. Wolf 1961a:8.

141 Vgl. Ballhaus 1989:174.

142 Dehnert 1994:141.

143 Vgl. Spannaus 1959:234–238.

144 Für Eva Hohenberger verweist bereits die Verwendung des Terminus „Bewegungsvorgang" „[....] auf Sichtbares, nicht auf strukturelle oder theoretische Zusammenhänge unterhalb der Ebene des Beobachtbaren. Es handelt sich also um klar abgrenzbare Bereiche der materiellen Kultur, etwa um handwerkliche oder rituelle Techniken oder Tänze. [....] Der typische Encyclopaediefilm beginnt mit der Arbeit am Rohmaterial und endet, wenn ein Gegenstand gefertigt wurde. Der Gebrauch dieses Gegenstandes oder das soziale Umfeld seiner Produktion spielen keine Rolle." [Hohenberger 1988:161]

dessen anhand von vorher festgelegten Motivlisten die „Vollständigkeit der filmischen Dokumentation" akribisch zu überwachen ist. Auf diese Weise hatte einerseits die Erfassung des jeweiligen Vorganges bereits anhand der Filmaufnahmen so umfassend wie möglich zu erfolgen, andererseits durfte mit der anschließenden Montage ganz im Sinne von Gotthard Wolfs unter anderem in der Festschrift zur Einweihung des Neubaues des IWF im Jahre 1961 veröffentlichten Maxime „dokumentieren, nicht interpretieren!"[145] keine Deutung des Gezeigten verbunden sein, wobei der Autor unter Verzicht auf jede Art von Kommentar lediglich „registrieren, nicht gestalten"[146] sollte.

Gewisse Abweichungen hierzu ergeben sich jedoch bereits bei der Betrachtung eines weiteren, von Günther Bekow, dem damaligen Leiter der Abteilung Hochschulunterrichtsfilm, für dieselbe Festschrift verfaßten Beitrages, welcher in seinem Aufsatz zur „Aufgabe und Problematik der Gestaltung im wissenschaftlichen Film" wesentlich differenzierter argumentiert:

> „Ein wissenschaftlicher Film ist nicht allein dadurch gekennzeichnet, daß er einen wissenschaftlichen Stoff zum Gegenstand hat, sondern außerdem durch seine Gestaltung, das heißt durch die Art, wie seine Teile aufgenommen, ausgewählt und zu einem Ganzen zusammengefügt sind. Diese Gestaltung ist Ausdruck für die Art und Weise, in der der Film sich mit seinem Thema auseinandersetzt. [....] Es liegt in der Hand des Gestalters, einerseits anzuregen statt zu erregen und andererseits sachlich an Stelle von langweilig zu sein. [....] Je schwieriger die Thematik ist, desto mehr muß der Film darauf angelegt werden, die geistigen Kräfte des Betrachters zu aktivieren und störende Nebeneinflüsse auszuschalten. [....] Damit werden aber auch die erwähnten Bedenken gegen eine aktive Gestaltung gegenstandslos. Zumindest wäre es ein Fehlschluß, aus diesen Bedenken heraus grundsätzlich den nicht gestalteten Film zu fordern, um ein absolut objektives Arbeitsmittel in die Hand zu bekommen. Diesen ‚absoluten Film' gibt es ebensowenig wie eine absolute Sprache. Beiden sind die gleichen Grenzen gesetzt. Auch die Sprache des Wissenschaftlers kann nie völlig objektiv sein, denn sie ist durch Denkweise, Argumentierung, Wortwahl, Pointierung usw. individuell geprägt. Sie darf natürlich nicht zur bloßen Dialektik werden; was man aber erwarten kann, ist lediglich, daß sie so objektiv wie möglich ist. Genau das gleiche gilt auch für den wissenschaftlichen Film, nur so ist seine Gestaltung aufzufassen. [....] Die ‚Gestaltung' im Bereich des wissenschaftlichen Films ist also eine

[145] Wolf 1961b:18.
[146] Wolf 1961b:35.

ganz spezifische Stilform, die mit denen anderer Filmarten nicht mehr als die Mittel gemeinsam hat."[147]

Durch Wahrung einer größtmöglichen Distanz zum Geschehen während der Dreharbeiten und den weitestgehenden Verzicht auf filmsprachliche Gestaltungsmittel einschließlich des Tons[148] – da ein Kommentar der Manipulation Tür und Tor öffnen und der Originalton den Betrachter vom vermeintlich Wesentlichen ablenken könnte[149] – glaubte man, einen hohen Grad an Objektivität zu erlangen und damit den wissenschaftlichen Themenstellungen in einer angemessenen Weise gerecht zu werden, obwohl man andererseits jedoch im Interesse einer „hohen Wirklichkeitstreue" bzw. eines „maximalen Wahrheitsgehaltes" des späteren Films gründliche Vorkenntnisse des Untersuchungsfeldes und einen guten Kontakt zu den Gefilmten als ideale Voraussetzungen erachtete.[150] Allerdings sollte diese Annäherung im Interesse einer optimalen Datengewinnung lediglich während der vorausgehenden Untersuchungsphase angestrebt und bei den Dreharbeiten selbst durch rationale Distanz ersetzt werden, um auf diese Weise den zu filmenden Vorgang möglichst wenig durch äußere Einflüsse zu „verfälschen":

„Emotionale Wirkungen sind bei wissenschaftlichen Arbeiten im allgemeinen unerwünscht. Sie können ablenken, sie können den Abstand verringern, den der Wissenschaftler künstlich zwischen das beobachtende Subjekt – sich selbst – und das zu untersuchende Objekt legt, um mit einem Höchstmaß an Objektivität dieses rational zu erkennen."[151]

---

147 Bekow 1961:40–51.

148 So wurde am IWF mit dem Film ÜBERLINGER SCHWERTLETANZ von Werner Rutz (Prod. 1962, Publ. 1963) die erste volkskundliche Dokumentation mit Originalton überhaupt veröffentlicht, hierauf folgten unter anderem PFINGSTRITT IN WURMLINGEN (Prod. 1963, Publ. 1967) von Herbert Schwedt und Werner Rutz und schließlich sechs von insgesamt 26 im Rahmen eines vom Volkswagenwerk in den sechziger Jahren geförderten Forschungsvorhaben und von Werner Rutz und Franz Simon in Tirol für die Encyclopaedia Cinematographica gedrehte volkskundliche Filme mit Originalton bzw. Originalton und Kommentar: ROGGENDRUSCH MIT FLEGELN (Prod. 1963, Publ. 1965), ALMABTRIEB VON GROSSVIEH ÜBER DEN KRIMMLER TAUERN (Prod. 1963, Publ. 1966), NIKOLAUSSPIEL IM TAUFERERTAL (Prod. 1965, Publ. 1967), BRETTSPIEL „FUCHS UND HENNE" (Prod. 1967, Publ. 1981), ABENDESSEN EINER BAUERNFAMILIE (Prod. 1966, Publ. 1979), KÄSEBEREITUNG AUF EINER ALM IM GSIESTAL (Prod. 1967, Publ. 1982, der erste IWF-Film mit Originalton *und* Kommentar überhaupt). Im übrigen jedoch produzierte das IWF seine Filme zur ländlichen Arbeitswelt lediglich in Tirol mit Ton bzw. Kommentar – danach wurde wieder stumm gedreht. [Vgl. Ballhaus 1989:166–169]

149 Vgl. Ballhaus 1989:172.

150 Vgl. Spannaus 1959:234–238.

151 Wolf 1967:191.

Mittels derartiger „Fehlerausschaltungsverfahren" sollte die angestrebte „objektive" Abbildung der Wirklichkeit anhand eines exakt definierten Ausschnittes aus der vorfilmischen Realität ermöglicht und eine Interpretation des Gezeigten auf das für IWF-Produktionen obligatorische Beiheft[152] beschränkt bleiben. Diese Begleitpublikationen – im wesentlichen eine Beschreibung der dem jeweiligen Film zugrundeliegenden vorfilmischen Wirklichkeit – hatten für Wilhelm Hinsch, den langjährigen Referenten für Schrifttum am IWF, die anspruchsvolle Aufgabe zu erfüllen, filmisch nicht erfaßbare Aspekte des Geschehens in Worte zu fassen, einen Überblick über den aktuellen Stand der Diskussion zu vermitteln und eventuell notwendige Erläuterungen zu den Filmbildern zu geben,[153] um der Wissenschaft auf diese Weise weitere, für eine umfassende Deutung des Gezeigten erforderliche Daten zur Verfügung zu stellen:

> „Es gehört zu den wesentlichen Eigenschaften des Films, daß er nicht dazu geeignet ist, ein wissenschaftliches Thema in allen seinen Einzelheiten und Bezügen zu Nachbargebieten erschöpfend zu behandeln in der Art, wie es etwa eine druckschriftliche Publikation zu tun pflegt. Der Film ist auf die Darbietung des bewegten Bildes eingestellt. Abstrakte Erläuterungen gehören nicht zu seinen Möglichkeiten."[154]

Damit verstand diese von einem traditionellen Wissenschaftsverständnis geprägte Doktrin den Film als ein „ideales" Medium, welches bei entsprechender Handhabung keinen oder lediglich einen vernachlässigbaren Einfluß auf das Feld und das beobachtete Geschehen ausübt und somit für die angestrebte, vermeintlich objektive Dokumentation der vorfilmischen Wirklichkeit bestens geeignet erscheinen mußte, ein für seine weitere Entwicklung – insbesondere im Bereich der Kulturwissenschaften – äußerst folgenschwerer Irrtum, da bei dieser Betrachtungsweise zahlreiche methodische und erkenntnistheoretische Implikationen ausgeblendet werden:

> „Wichtig scheint jedoch die Feststellung, daß die Idee einer deskriptiven, sozusagen unvoreingenommenen Dokumentation an der Oberfläche haften bleiben muß: Der wissenschaftliche Diskurs beginnt erst dort, wo die Beschreibung endet; er beinhaltet einen eigenen kritischen Standpunkt, Hypothesenbildung und ein klar definiertes Erkenntnisinteresse. Unter Einsatz dieses geistigen Instrumentariums erfolgt im wissenschaftlichen Diskurs ein Analyseprozeß, der ein Thema

152 Vgl. Dehnert 1994:113.
153 Vgl. Hinsch 1961:53.
154 Hinsch 1961:52.

> unter ausgewählten, zuvor bestimmten Gesichtspunkten erschließt. Erst damit werden Sinn und Funktion, die hinter den Handlungen liegenden Werte und sozialen Bedeutungen aufgedeckt, die dem vorwissenschaftlichen Blick verborgen bleiben."[155]

Erste Kritik an dieser rigiden Rollenzuweisung regte sich bereits auf der im Jahre 1962 am IWF in Göttingen abgehaltenen Arbeitstagung „Volkskunde und wissenschaftliche Bilddokumentation", mit welcher erstmals Funktion und Bedeutung visueller Medien im Rahmen des Faches thematisiert wurden. Auf dieser Veranstaltung stellten Volkskundler aus dem deutschsprachigen Raum unter anderem bis zu diesem Zeitpunkt produzierte Filme vor, diskutierten weitere zur Verfilmung geeignete Themen und ihre Umsetzung und verabschiedeten die folgende, eine verstärkte Einbeziehung des Mediums Film in die wissenschaftliche Arbeit fordernde Entschließung:

> „In den verschiedenen Bereichen der Volkskunde sind Bewegungsvorgänge wichtige Forschungsgegenstände, von denen ein großer Teil in absehbarer Zeit verändert oder nicht mehr vorhanden sein wird. Die Kinematographie stellt, wie die bisherigen Beispiele in Volkskunde und Völkerkunde gezeigt haben, hier eine den vorfilmischen Methoden der Dokumentation fast immer überlegene und in vielen Fällen die einzige adäquate Möglichkeit dar, sie in wissenschaftlich zuverlässiger Weise zu fixieren und so für die Forschung bereitzustellen. Es ist daher notwendig, daß die weiteren Vorhaben wissenschaftlicher Filmarbeit auf dem Gebiet der Volkskunde dementsprechend gefördert werden."[156]

Während sich die im Tagungsbericht genannten Auffassungen in Hinblick auf die Möglichkeiten und Grenzen für einen Einsatz des Mediums in der Volkskunde insgesamt weitgehend mit der zuvor beschriebenen Position des IWF decken, gab jedoch Hermann Bausinger zu bedenken, daß im Gegensatz zum volkskundlichen Film „[....] der ethnologische Film auch dort, wo er lediglich einfache, handwerkliche Techniken zum Gegenstand nimmt, einen Einblick in die Lebenstotalität vermittelt [....]"[157] und auf diese Weise das soziale und ökonomische Umfeld zumindest bis zu einem gewissen Grade in seine Darstellung mit einbezieht. Aus diesem Grunde forderte er ein grundsätzliches Umdenken und damit die Entwicklung neuer Filmkonzepte, insbesondere bei der Umsetzung traditioneller Themenstellungen aus den Bereichen Handwerk und Brauch:

---

155 Ballhaus 1999a:13.
156 Arbeitskreis für Volkskunde 1962:103.
157 Arbeitskreis für Volkskunde 1962:89.

„a) Handwerksgeschichtliche Filme sollen nach Möglichkeit bis in die Gegenwart fortgeführt werden (Gegenüberstellung mit technischen Betrieben usf.).

b) Bei der Aufnahme von Bräuchen darf die Frage, inwieweit es sich um ‚gepflegte' Neuerungen handelt, nicht zugunsten verschwommener Kontinuitätsthesen ignoriert werden. Dies ist zum Teil ein Problem des Kommentars; es muß aber auch schon die Auswahl der Objekte und der Bildeinstellungen beeinflussen.

c) Auch für die Gegenwart charakteristische Entwicklungsvorgänge sollten nach Möglichkeit gefilmt werden (bäuerliche Aussiedlung, Strukturwandel in Fremdenverkehrsorten)."[158]

Weiterhin erscheinen in diesem Zusammenhang sowohl ein Zusatz Hermann Bausingers zum Protokoll der Arbeitsgespräche, in welchem er „[....] an der einen oder anderen Stelle [....] den Mut zum ‚unwissenschaftlichen' Film [....]"[159] anmahnt und damit die auch auf dieser Tagung wiederholt vorgetragene Forderung nach strikter „Wissenschaftlichkeit" kritisch hinterfragt, als auch ein Einwand von Herbert Schwedt hinsichtlich der Themenstellung volkskundlicher Filme erwähnenswert:

„Allenfalls die Anmerkung von H. Schwedt während einer Diskussion im Rahmen der oben genannten volkskundlichen Arbeitstagung, ob arbeitstechnische Vorgänge nicht eher in das Ressort eines Handwerksmuseums gehörten [....] und ob die ‚Wirklichkeit des lebendigen Geschehens im ganzen, die den Volkskundler besonders interessiere', eingefangen werde oder werden könne, mag als kritischer Einwand gelten."[160]

Dennoch blieben die von Hermann Bausinger und Herbert Schwedt geäußerten Bedenken zunächst ohne Auswirkungen auf die weitere volkskundliche Filmarbeit, das heißt man hielt sich auch in den folgenden Jahren sowohl in Hinblick auf die Wahl der Themen als auch bei der formalen Gestaltung der Filme in der Regel an die Vorgaben des IWF. So handelt es sich bei den von 1964, dem Jahr der Einrichtung eines eigenständigen Referates für Volkskunde am IWF, bis in die achtziger Jahre hinein entstandenen volkskundlichen Filmen[161] nahezu ausnahmslos um den Kategorien Handwerk und Brauch zuzu-

---

158 Arbeitskreis für Volkskunde 1962:89.

159 Arbeitskreis für Volkskunde 1962:90.

160 Ballhaus 1987:111.

161 Bis Mitte der achtziger Jahre wurden vom IWF insgesamt 212 volkskundliche Filme produziert, welche sich den Kategorien *Brauch* (90), *Handwerk* (59), *Landwirtschaft* (11),

ordnende Dokumentationen von „Bewegungsvorgängen" und damit lediglich um eine Bestandsaufnahme von im Verschwinden begriffenen kulturellen Phänomenen. Diese Auffassung von Film als einem bewahrenden Medium, welches ausschließlich dem Sammeln von Fakten dient und dabei weder die Anwesenheit der Kamera in der vorfilmischen Wirklichkeit noch den Einfluß des Autors auf den Prozeß der Filmentstehung einzugestehen vermag, zeigt sich auch an den Überlegungen Gotthard Wolfs aus dem Jahre 1961:

> „Noch existieren in Deutschland gar nicht einmal so wenig Bräuche, Riten und Feste, die noch praktiziert werden. Ihre Zahl wird allerdings zunehmend geringer, oder sie werden als Köder für den Fremdenverkehr abgewandelt, entleert und damit für die volkskundliche Forschung entwertet. Solche Objekte wie die Fastnachts- und Osterbräuche, die Volkstänze, die Hochzeits- und andere Festsitten enthalten viele dynamische Bestandteile, die systematisch filmisch erfaßt, konserviert und damit für die Wissenschaft erhalten werden können. [....] Eine systematische filmische Erfassung der noch vorhandenen Themen, soweit sie für eine solche geeignet sind, ist unerläßlich, auch wenn noch keine Entschließung der zuständigen Volkskundler vorliegt, die sie fordert. Schließlich entspricht es dem Bemühen der Wissenschaftler aller Zeiten, die die Märchen, Sagen und Mythen des Volkes unter großen Mühen sammelten, um sie der Nachwelt zu überliefern."[162]

Als ein erstes Aufbrechen dieser insbesondere den Filmen der Encyclopaedia Cinematographica verordneten starren Regeln kann die Forderungen von Dore Kleindienst-Andrée zu Beginn der siebziger Jahre betrachtet werden, eine Verschiebung der thematischen Schwerpunkte auf komplexere Abläufe aus dem Bereich der Gesellschaft und des Soziallebens zuzulassen, wobei das Ziel eine Ausweitung der Filmtätigkeit in Richtung einer umfassenden Dokumentation aller lebens- und umweltgestaltenden Tätigkeiten des Menschen sein müsse.[163] So veröffentlichte sie – im Gegensatz zur bisher beim IWF geübten Praxis – ihre in den Jahren 1978, 1979 und 1983 aufgenommenen Filme der Reihe HEIDEIMKEREI[164] dann ausnahmslos mit Originalton und Kommentar:

Nahrungsmittelherstellung (17) und *Sonstiges* (35) zuordnen lassen. [Vgl. Ballhaus 1987: 116–117]

162 Wolf 1961b:32.

163 Vgl. Kleindienst-Andrée 1972:171.

164 Die achtteilige Reihe HEIDEIMKEREI setzt sich aus den folgenden, in den Jahren 1978, 1979 und 1983 aufgenommenen und von 1982 bis 1987 im Rahmen der Encyclopaedia Cinematographica veröffentlichten Filmen zusammen: 1. FRÜHJAHRSARBEITEN IN EINER KORBIMKEREI (Prod. 1979, Publ. 1985), 2. VORBEREITUNGEN AUF DIE SCHWARMZEIT IN EINER KORBIMKEREI (Prod. 1979/83, Publ. 1986), 3. ARBEITEN ZUR ZEIT DER VORSCHWÄRME

„Ganz erstaunlich und keineswegs mit der Entwicklung auf dem Gebiet der Kamera- und Tontechnik in Übereinklang zu bringen ist die Tatsache, daß im IWF mit der HEIDEIMKEREI das erste vertonte und kommentierte Filmdokument zum ländlichen Alltag in Deutschland hergestellt wurde. [....] Hinter dem wissenschaftlichen Stummfilm verbarg sich eine Ideologie, die, und das ist das eigentlich Erstaunliche, bis in die späten siebziger Jahre nachwirkte; auch heute noch ist die Vertonung eines volkskundlichen Films im IWF keinesfalls selbstverständlich."[165]

So kommt auch der Überlegung von Rolf Wilhelm Brednich eine gewisse Berechtigung zu, wenn er für den mitteleuropäischen Bereich ein Defizit an geeigneten Filmen konstatiert und hierfür nicht ausschließlich das IWF, sondern auch das Fach selbst verantwortlich macht, „[....] da es bisher offensichtlich versäumt hat, neue Konzepte für den volkskundlichen Lehr- und Forschungsfilm zu entwickeln und an das IWF als zentrale wissenschaftliche Dienstleistungseinrichtung heranzutragen [....]"[166], wobei zudem kaum ein kulturwissenschaftlicher Filmemacher in Deutschland auf eine Kooperation mit diesem Institut – allein schon aufgrund seiner Bedeutung als überregionaler Verleiher wissenschaftlicher Filme – verzichten und sich somit auch den Vorgaben dieses übermächtigen Partners nur schwerlich entziehen konnte.

Wirklich neue Ansätze in der kulturwissenschaftlichen Filmarbeit des IWF zeigten sich erstmals mit den im Verlauf der zweiten Hälfte der achtziger Jahre im Rahmen des Projektes *Volkskundliche Filmdokumentation in Niedersachsen* veröffentlichten Filmen. Diesem Projekt, das auf Initiative der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen entstand, ging eine Befragung volkskundlicher Einrichtungen durch das Seminar für Volkskunde der Georg-August-Universität Göttingen in den Jahren 1983/84 voraus, um den Bedarf an entsprechenden Filmdokumenten zu klären – im Verleihangebot des IWF befanden sich zu diesem Zeitpunkt lediglich neun Filme zur Region Niedersachsen – und zugleich entsprechende Themenvorschläge zu sammeln. Etwa ein Jahr später lag eine Liste von nahezu einhundert, für eine filmische Dokumentation als besonders dringlich erachteten Themenstellungen vor, welche überwiegend den

---

IN EINER KORBIMKEREI (Prod. 1979, Publ. 1986), 4. ARBEITEN ZUR ZEIT DER NACHSCHWÄRME IN EINER KORBIMKEREI (Prod. 1979/83, Publ. 1987), 5. SOMMERARBEITEN ZUR ZEIT DER HEIDEBLÜTE IN EINER KORBIMKEREI (Prod. 1978/79, Publ. 1987), 6. HERBSTARBEITEN IN EINER KORBIMKEREI (Prod. 1978, Publ. 1983), 7. GEWINNUNG VON HEIDEHONIG IN EINER KORBIMKEREI (Prod. 1978, Publ. 1983), 8. WACHSPRESSEN IN EINER KORBIMKEREI (Prod. 1978, Publ. 1982).

165 Ballhaus 1989:171–172.

166 Brednich 1986:95.

Bereichen Handwerk und Brauch zuzuordnen waren.[167] Nach der Veröffentlichung der Vorschläge und der Bewilligung der erforderlichen Mittel Ende 1985 konnten nach sorgfältiger Abwägung aller Interessen jedoch lediglich sechs von ursprünglich insgesamt zehn Themen in Angriff genommen werden. Hierzu zählten SALINE LUISENHALL, GÖTTINGEN (wissenschaftlicher Autor: ursprünglich Dr. Martin Ruch vorgesehen, schließlich Dr. Edmund Ballhaus), STERNSINGEN IN HILDESHEIM (wissenschaftliche Autorin: Dr. Helga Stein), FASNACHTSBRAUCHTUM IM KREIS GOSLAR (wissenschaftliche Autorin: Dr. Mechthild Wiswe), WESERFISCHEREI IN NIENBURG (wissenschaftlicher Autor: Dr. Edmund Ballhaus), HOLZSCHIFFBAU IN EINER WERFT IN DITZUM/OSTFRIESLAND (für diesen Film fand sich letztlich kein Autor) und SPATENSCHMIEDE IN EXTEN (wissenschaftlicher Autor: Reinhold Wüllner),[168] wobei bis auf HOLZSCHIFFBAU IN EINER WERFT IN DITZUM/OSTFRIESLAND und FASNACHTSBRAUCHTUM IM KREIS GOSLAR alle der hier genannten Filme letztlich auch realisiert wurden. Dennoch spiegeln diese Themenstellungen die bis in die achtziger Jahre vorherrschende Auffassung hinsichtlich der Inhalte und Ziele volkskundlicher Filmarbeit wider, zumal zeitgemäße Vorschläge wie „Regionalkultur und Religiosität im Eichsfeld", „Stillgelegte Bahnhöfe in ihrer Verwendung als Landkommunen", „Dorffeste und Ortsjubiläen", „Straßenmusikanten in den Städten", „Heimatvereine" und „Singende und demonstrierende Bürgerinitiativen" nicht durchgesetzt werden konnten.[169] So stellte sich auch bei Edmund Ballhaus, von 1985 bis 1989 als Referent für Volkskunde am IWF mit der Umsetzung dieser Filmvorschläge betraut, bald eine gewisse Ernüchterung ein:

> „Die Themenauswahl und die in der Tradition des IWF begründete Art der Realisierung führte zu Filmen, die ich zum Teil mit großer Skepsis beurteile. Sternsingen, Spatenschmieden und auch Weserfischerei waren nun wirklich keine vordringlich zu dokumentierenden kulturwissenschaftlichen Themen. Exakte Fragestellungen und Erkenntnisinteressen existierten über das Anliegen, Relikte deskriptiv zu dokumentieren, hinaus nicht. Meine [....] Hoffnung, die Themen dennoch zu kontextualisieren und entsprechende Fragestellungen zu entwickeln, scheiterten dann mehr oder weniger an der Alltagsrealität."[170]

Aufgrund des ausgesprochen knapp bemessenen Zeitplanes – vier Filme innerhalb von zwei Jahren[171] – konnte Edmund Ballhaus seine ursprüngliche

---

167 Vgl. Simon / Brednich 1984:21–22.

168 Vgl. Ballhaus 1986:104–105.

169 Vgl. Ballhaus 1987:119–120.

170 Befragung Edmund Ballhaus 1997:423.

171 So fanden die Dreharbeiten zu SALINE LUISENHALL und SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL im Jahre 1986, zu WESERFISCHEREI IN NIENBURG 1986/87 und STERNSINGEN IN HIL-

Absicht, das Geschehen eingebettet in sein soziales und ökonomisches Umfeld zu zeigen, dann doch nur eingeschränkt verwirklichen. Dazu trug einerseits der stark bürokratisierte Projektablauf bei, andererseits hatten auch die übrigen hieran beteiligten Mitarbeiter, insbesondere einige der Kameraleute, ganz eigene Vorstellungen von der Umsetzung kulturwissenschaftlicher Themenstellungen und waren nur selten bereit, ihre am Stil konventioneller IWF-Produktionen orientierte Form der Dokumentation aufzugeben, zumal sie sich für ihre Arbeit letztlich nicht dem Autor bzw. Referenten, sondern dem IWF als ihrem Arbeitgeber gegenüber verantworten mußten. Dies führte des öfteren zu Kontroversen um Form und Inhalt der von Edmund Ballhaus geplanten Szenen, wobei sich dieser als noch relativ unerfahrener Referent gegen die Argumente der eingespielten Filmcrew häufig nicht durchsetzen konnte. Zudem stand der Autor unter dem nicht unerheblichen Druck, die Vorgaben des Institutes weitgehend zu erfüllen, da alle am IWF produzierten Filme vor ihrer Veröffentlichung eine hausinterne Abnahme durch eine vorwiegend aus fachfremden Mitarbeitern bestehende Kommission zu durchlaufen hatten, welche die fertiggestellten Filme gegebenenfalls verwarf oder zur Änderung an den Autor bzw. Fachreferenten zurückverwies.[172] So waren es dann doch eher die traditionellen unter den im Rahmen des Projektes *Volkskundliche Filmdokumentation in Niedersachsen* an das IWF herangetragenen Themen, welche schließlich realisiert und von Edmund Ballhaus trotz umfangreicher Vorgaben und teilweise schwieriger Arbeitsbedingungen in einer insgesamt beeindruckenden Art und Weise umgesetzt werden konnten:

> „Vor diesem Hintergrund wird es vielleicht verständlich, daß ich als zeitweiliger IWF-Mitarbeiter ‚eine Schere im Kopf' hatte; also versuchte ich es mit kleineren Neuerungen und Kompromissen, die aber dennoch zu erheblichen Reibungsverlusten führten. Tatsächlich gab es vor allem mit der Abnahme des Films SALINE LUISENHALL ganz erhebliche Probleme. Auch später, als Kooperationspartner, kam ich nicht umhin, mich mit den Standards des IWF bis zu einem gewissen Punkt zu arrangieren, wollte ich dort meine Filme veröffentlicht sehen. Aus heutiger Sicht betrachte ich meine Zeit im IWF als wichtige (und harte) Lehrzeit, die mir vor allem deutlich machte, daß ich die von mir mittlerweile entdeckte Passion zum kulturwissenschaftlichen Filmen in Zukunft in meine eigenen Hände nehmen müßte. Das galt sowohl für die Aufnahmen als auch für die Produktion. Wie wichtig es ist, die Herstellung der Aufnahmen als elementarem Bestandteil des späteren Films

DESHEIM 1987 statt, das heißt mit insgesamt nur etwa einem Jahr Vorlaufzeit für die erforderlichen Recherchen bzw. Feldforschungen.

172 Vgl. Befragung Edmund Ballhaus 1997:423–424.

selbst zu bestimmen, habe ich bereits an anderer Stelle beschrieben. Nach meiner Zeit im IWF habe ich alle weiteren Filme selbst gedreht."[173]

Diese von Edmund Ballhaus während seiner Arbeit am IWF gewonnenen Erfahrungen flossen auch in die von ihm im Jahre 1987 formulierten *Thesen zum kulturwissenschaftlichen Film* mit ein, welche selbst mehr als ein Jahrzehnt nach ihrer Veröffentlichung nichts an Aktualität eingebüßt haben und somit noch heute als Resümee und Perspektive zugleich betrachtet werden können:

„1. Die spezifischen Fragestellungen und Methoden (und die im Fach sich dynamisch weiterentwickelnden inhaltlichen Schwerpunkte) bedingen einen volkskundlichen Film mit eigenständigen Kriterien. Die an ihn angelegten Maßstäbe sind nicht von anderen wissenschaftlichen Disziplinen auf ihn übertragbar.

2. Volkskundliche Filmproduktion wird jeweils vor dem Hintergrund neuerer Entwicklungen zu überprüfen und gegebenenfalls zu revidieren sein.

3. Film kann nur bedingt Quelle und Forschungsmittel sein; seine Eigenart, Realablauf in eine neue Ebene und Form zu transformieren, prädestiniert ihn dazu, Ergebnisse der Forschung analytisch zusammenzufassen, so daß weiterführende Impulse von ihm ausgehen.

4. Filmarbeit ist lediglich als Bestandteil umfassender Feldforschung denkbar und erfordert eine intensive Vorbereitungs- und Durchführungsphase. Dieser zeitaufwendige und ein hohes Maß an Engagement erfordernde Prozeß ist als ‚long time research' eine eigenständige wissenschaftliche Arbeit.

5. Filmische Dokumentation ist in jedem Fall standortgebunden. Film ist (und war) nie Abbild der Wirklichkeit, er gibt lediglich eine mögliche Sicht auf diese wieder.

6. Daher ist die Forderung nach ‚Rückeroberung der Subjektivität' folgerichtig. An Stelle einer nicht zu verwirklichenden ‚objektiven Registrierung' tritt bewußte Gestaltung, die Forschungsergebnisse in bewegte Bilder umsetzt.

[173] Befragung Edmund Ballhaus 1997:424.

7. Nicht vermeintliche Meßbarkeit, sondern Nachvollziehbarkeit und damit weitestgehende Offenlegung der Forschungs- und Aufnahmesituation ist somit oberstes Kriterium des Filmschaffens. Nicht nur im ‚Begleitheft', sondern auch im Film kann deutlich werden, daß während der Aufnahme ein verändertes und in die Wirklichkeit eingreifendes Moment unvermeidlich ist.

8. Hieraus ergibt sich die Möglichkeit, die Betroffenen in den Film mit einzubeziehen, indem sie reagieren und sich artikulieren können und nicht länger ‚Akteure' sind, die die tatsächlich bestehende Situation verleugnen müssen. Die Begegnung zwischen Filmemachern und Gefilmten wird thematisiert.

9. Indem der Wissenschaftler nicht nur selbst spricht, sondern den Handelnden das Wort gibt, findet ein Paradigmawechsel statt: nicht der Ablauf eines Prozesses oder die Herstellung eines Gegenstandes, sondern der Mensch steht im Mittelpunkt des Geschehens.

10. Damit einher geht eine Betrachtungsweise, bei der nicht die Darstellung minutiöser Handlungsabläufe, sondern komplexer Handlungen, Beziehungen, Reaktionen und Verhalten in möglichst natürlicher Aufnahmesituation und unter Annäherung an Interaktionen im alltäglichen Zusammenhang ganzheitlich dargestellt werden.

11. Voraussetzung für einen ‚humanen Film' ist die Teilnahme am Alltag der gefilmten Menschen. Im Vordergrund steht jedoch nicht die Beobachtung zur präziseren wissenschaftlichen Aufzeichnung, sondern ein Austausch, an dessen Ende den Gefilmten nicht nur die Ergebnisse zugänglich gemacht und mit ihnen diskutiert werden; darüber hinaus sollen sie ihnen nützlich und sinnvoll erscheinen.

12. Der mit diesen Thesen umschriebene Film kann nicht Selbstzweck der Wissenschaft sein; er ist vielmehr als Beitrag zur problembewußten Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart am Entwurf eines humanen Zukunftsbildes beteiligt."[174]

Nachdem Edmund Ballhaus im Jahre 1989 seine Arbeit als Akademischer Rat am Seminar für Volkskunde der Georg-August-Universität in Göttingen aufgenommen hatte, gründete er gemeinsam mit Dr. Rolf Husmann die Gesellschaft

[174] Ballhaus 1987:126–127.

für den kulturwissenschaftlichen Film (GfkF), welche seit 1990 in Kooperation mit dem Seminar für Volkskunde oder auch dem IWF kulturwissenschaftliche Filme produziert, wobei vor allem jüngere Autoren bei der Realisation ihrer Projekte unterstützt werden. Damit bietet sich angehenden Filmemachern aus dem Bereich von Volkskunde und Ethnologie erstmals die Möglichkeit, eigene Konzepte weitgehend unabhängig von thematischen oder formalen Vorgaben Dritter und zugleich unter professionellen Bedingungen zu verwirklichen:

> „Die Gründung der GfkF hängt eng mit meinen Erfahrungen am IWF zusammen: Ich erkannte die unausweichliche Notwendigkeit, meine Filmproduktion von der des IWF zu lösen, das sollte jedoch von Beginn an nicht die Möglichkeit zu Kooperationen ausschließen (die dann ja auch häufig erfolgt sind). Rolf Husmann konnte ich als Völkerkundler gewinnen, sich an der Gründung zu beteiligen; somit war eine Interdisziplinarität gegeben. Allerdings mußte Rolf Husmann nach kurzer Zeit wieder aussteigen, weil es zu Interessenkollisionen mit dem IWF kam und er überdies mit zahlreichen anderen Plänen und Pflichten eingedeckt war. Diese Trennung hat unserer Verbundenheit allerdings überhaupt keinen Abbruch getan. [....] Das zentrale Anliegen der GfkF war von Beginn an die Förderung der Nachwuchsarbeit und die Produktion von Filmen, die inhaltlich und gestalterisch nicht an vorgegebene Muster und Standards gebunden sein sollten. Lediglich die Verpflichtung auf die Formulierung und Umsetzung eines wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses ist bei der Förderung und Produktion von Filmen durch die GfkF bindende Norm. [....] Ganz wichtig für das Selbstverständnis der GfkF ist das Anliegen, Recherche, Kameraarbeit und Schnitt in die Hände einer Person zu legen; selbstverständlich ist, daß sie dazu Hilfe benötigt – sowohl bei den Dreharbeiten als auch beim Schnitt ist Teamarbeit unabdingbar."[175]

Bei der Förderung junger Filmautoren kam dem von Edmund Ballhaus im Jahre 1989 am Seminar für Volkskunde der Georg-August-Universität Göttingen initiierten Studiengang Visuelle Anthropologie entscheidende Bedeutung zu, so daß die Vermittlung von Theorie und Praxis des wissenschaftlichen Films heute einen Schwerpunkt im Lehrangebot des Instituts bildet. Mit der Einrichtung des Curriculums Visuelle Anthropologie macht er sein Anliegen, Recherche, Kameraarbeit und Schnitt in die Hände einer Person zu legen, zum festen Bestandteil der Ausbildung. Auf diese Weise konnten mittlerweile zahlreiche, zum Teil sowohl in Hinblick auf ihre Themenstellung als auch auf die formale Gestaltung ausgesprochen unkonventionelle kulturwissenschaftliche Dokumen-

[175] Befragung Edmund Ballhaus 1997:425–426.

tationen realisiert werden, wobei der überwiegende Teil der von der GfkF bisher veröffentlichten Filme in den Verleihkatalog des IWF übernommen wurde oder auch in Museen der verschiedensten Regionen Deutschlands Verwendung fand:

> „Das Hauptanliegen der GfkF ist die Förderung der kulturwissenschaftlichen Filmarbeit im deutschsprachigen Raum. Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei die Förderung junger Filmschaffender ein. [....] Die Gründung der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film erfolgte zu einer Zeit, als sich abzeichnete, daß den wissenschaftlichen Filmschaffenden, die den Studienschwerpunkt Visuelle Anthropologie absolviert hatten, am Seminar für Volkskunde keine adäquaten Möglichkeiten der Filmproduktion geboten werden konnten. Dadurch ist die GfkF mit dem Filmschaffen am Seminar für Volkskunde untrennbar verbunden.“[176]

Neben der Möglichkeit, im Rahmen des Studiums einen Film als Teil der Magisterarbeit einzureichen, wurden seit der Gründung der GfkF zahlreiche Filmprojekte realisiert, an denen Studierende beteiligt waren. Zehn Jahre nach Einrichtung des Curriculums Visuelle Anthropologie sind aus den ersten, mit großem Eifer produzierten „studentischen Übungsfilmen“[177] mittlerweile kulturwissenschaftlichen Standards entsprechende Dokumentationen geworden, von denen elf der in den zwei Schnittstudios des Seminars oder im professionellen Studio der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film produzierten Filme als Bestandteil von Abschlußarbeiten eingereicht wurden. Damit ist zugleich die von Edmund Ballhaus Anfang der neunziger Jahre geäußerte Hoffnung, daß den Studierenden in Göttingen eine für die Bundesrepublik einmalige Möglichkeit eröffnet werden könnte, mit einer kulturwissenschaftlichen Filmproduktion den Magisterabschluß zu erlangen, Wirklichkeit geworden.[178]

> „Wenn ich heute auf zehn Jahre Studienschwerpunkt Visuelle Anthropologie in Göttingen zurückblicke, freuen mich zwei Dinge ganz besonders: Das während meiner ‚Lehrjahre' im IWF aus der praktischen Erfahrung gewachsene Credo, die Auswahl der Filmbilder als überlegtem wissenschaftlichem Prozeß nicht aus der Hand zu geben, hat sich als praktikabel erwiesen; mittlerweile entstehen in Göttingen immer mehr Nachwuchsfilme, die hohen technischen Ansprüchen genügen. Indem die jungen Filmschaffenden die Kamera führen und das Ton-

176 Ballhaus 1999c:98–102.
177 Ballhaus 1990:36.
178 Ballhaus 1999b:32.

mischpult bedienen, sind sie vor allem in der Lage, ihr Forschungsanliegen selbst und nicht über technische Mitarbeiter zu formulieren und dann zu vermitteln. Neben diesen Ansprüchen wird – auch das finde ich sehr erfreulich – nie aus den Augen verloren, daß unser Anliegen die Produktion kulturwissenschaftlicher Filme ist. Im Verlauf des Curriculums wird dies immer wieder in den Mittelpunkt der Reflexionen gestellt. Es ist nicht mein Ziel, zukünftige Fernsehdokumentarfilmer auszubilden, dazu sind Filmhochschulen besser geeignet. Film dagegen mit den Methoden und Forschungsinhalten der Kulturwissenschaften zu verknüpfen, in der Filmkonzeption ein wohlbegründetes Erkenntnisinteresse zu formulieren, um es dann mit den Mitteln des Films zu verfolgen und zu transportieren, scheint mir eine Leerstelle unseres Faches zu sein, zu deren Füllung wir in Göttingen beitragen möchten."[179]

[179] Befragung Edmund Ballhaus 1997:428.

Copyrighted material

Die Filme von Edmund Ballhaus 1986–1996

Copyrighted material

3.1 SALINE LUISENHALL ARBEITSALLTAG IN EINER SIEDEPFANNENSALINE

„Und unsere Spezialität überhaupt, insgesamt ist eben halt Speisesalz, grobkörniges Speisesalz Und das ist ungewöhnlich, normal sind Industrieprodukte, je feiner sie sind, um so teurer sind sie. Aber bei uns ist es eben etwas anders: Das feine Salz, das können die großen Fabriken, die großen Vakuumanlagen sehr viel billiger machen als wir. Aber das grobe Salz, solches hier wie dieses hier, das kriegen sie noch nicht fertig. Sie versuchen es zwar durch Zusammenballen von irgendwelchen Kleinstkörnern, aber das ist natürlich ganz was anderes."[180]

Als erster von insgesamt vier Filmen, die Edmund Ballhaus während seiner Tätigkeit als Referent am IWF realisierte, entstand die im Jahre 1986 auf 1-Zoll-Video gedrehte und 1988 veröffentlichte Dokumentation SALINE LUISENHALL. ARBEITSALLTAG IN EINER SIEDEPFANNENSALINE.[181] Mit diesem im Rahmen des Projektes *Volkskundliche Filmdokumentation in Niedersachsen* produzierten Hochschulunterrichtsfilm, welcher im Bereich der Kulturwissenschaften erstmals die industrielle Welt thematisiert,[182] wendet sich der Autor der am Rande von Göttingen gelegenen Saline Luisenhall zu, seit der Schließung der traditionsreichen Salinenanlage in Lüneburg im Jahre 1980 die letzte Siedepfannensaline Deutschlands.[183] Die aus über 400 Metern Tiefe heraufgepumpte Sole wird hier in große Metallpfannen geleitet und erhitzt, wobei die während der Verdampfung des Wassers entstehenden Salzkristalle kontinuierlich von der Oberfläche abgeschöpft und in verschiedenen Arbeitsgängen zu Salz unterschiedlichster Korngröße und für vielfältige Verwendungszwecke – von Vieh- oder Streusalz bis zu Tafelsalz – weiterverarbeitet werden. Durch die Konkurrenz der wenigen, den Markt beherrschenden großen Salzhersteller, welche das Salz erheblich kostengünstiger mit Hilfe modernster Technik unter Tage abbauen, erscheint diese traditionelle Form der Salzgewinnung nicht nur unter ökonomischen Gesichtspunkten bereits seit längerem überholt. So stellt dann auch für die Göttinger Siedepfannensaline mit ihren lediglich dreißig Be-

---

180 Bartold Levin, Mitinhaber der Saline, in SALINE LUISENHALL: 0:20:12–0:20:51.

181 SALINE LUISENHALL. ARBEITSALLTAG IN EINER SIEDEPFANNENSALINE
Prod.: 1986; Publ.: 1988; 1-Zoll-Video; Farbe; 60 Min.; Autor: Edmund Ballhaus; Kamera und Ton: M. Krüger, K. Bertram, K. Kemner, H. Seebode, Th. Spielböck; Produktion und Veröffentlichung: Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

182 Vgl. Dehnert 1994:128.

183 Eine detaillierte Beschreibung der zum Zeitpunkt der Dreharbeiten lediglich noch Sole und Spezialsalze produzierenden Göttinger Saline gibt Edmund Ballhaus in seinem Aufsatz *Mit 5 PS in die Gegenwart. Eine Siedepfanne als lebendiges Industriedenkmal.* In: Duwe, Kornelia / Gottschalk, Carola / Koerner, Marianne (Hrsg.): Göttingen ohne Gänseliesel. Texte und Bilder zur Stadtgeschichte. Gudensberg-Gleichen 1988, 92–98.

schäftigten eine umfassende Rationalisierung des Produktionsprozesses und der hiermit verbundene Abriß der veralteten Anlagen mittelfristig die einzige Möglichkeit dar, den Fortbestand des Betriebes, welcher sich seit mehreren Generationen im Besitz der Familie Levin befindet, zu sichern. Das Interesse der Wissenschaft weckte die Saline schließlich im Jahre 1984, als sich Studenten des Seminars für Volkskunde der Georg-August-Universität Göttingen im Rahmen einer Lehrveranstaltung über Industriearchäologie eingehend mit der Geschichte, Produktionsweise sowie Physiognomie der Anlage befaßten und diese im Rahmen einer Ausstellung fotografisch dokumentierten.[184]

Edmund Ballhaus, welcher das Thema von dem ursprünglich als Autor vorgesehenen Martin Ruch übernahm und hier erstmals mit Kameramann Manfred Krüger[185] zusammenarbeitete, verknüpft in seinem 60-minütigen Film zwei verschiedene Handlungsstränge miteinander, um sowohl den Produktionsprozeß – die Salzgewinnung und -verarbeitung von der Soleförderung bis zur Verpakkung – als auch den vielfältigen Arbeitsalltag der Beschäftigten einschließlich der Pausen, der Tierhaltung und des Feierabends angemessen zu berücksichtigen. Dabei macht der Autor anhand der in Göttingen bis Ende der achtziger Jahre aufrechterhaltenen ungewöhnlichen Parallelproduktion – manuelles Salzziehen mit dem Zieheisen an einer von insgesamt drei Siedepfannen, während die übrigen Pfannen bereits seit längerem mit vollautomatischen Rakern betrieben werden – die in einigen Bereichen eher vorindustriell anmutenden Arbeitsbedingungen zum Gegenstand der Untersuchung, erteilt seinen Protagonisten selbst das Wort und spart auch ihre persönlichen Befindlichkeiten nicht aus. Auf diese Weise reduziert er den Kommentaranteil[186] auf ein akzeptables Maß und läßt die eindrucksvollen Bilder für sich sprechen, wendet sich damit entschieden vom Erklärdokumentarismus konventioneller IWF-Produktionen ab, identifiziert sich vorrangig mit den Arbeitern der Saline und leugnet zudem seine subjektive Betrachtungsweise nicht:

> „Der technische Vorgang der Salzgewinnung soll im geplanten Film zwar dargestellt werden, jedoch nicht im Vordergrund stehen. Andere Aspekte treten hinzu; so etwa die besonderen Arbeitsbedingungen in einem Betrieb, der in einer Zeit der Hoch- und Computertechnologie auf einem nur gering industrialisierten Stand stehengeblieben ist. Anhand von Rückblenden (Fotografien und Interviews) sollen einerseits die Ge-

184 Vgl. Ruch 1984:41.

185 Vgl. Krüger / Waz 1995.

186 Obwohl SALINE LUISENHALL mit insgesamt 82 Kommentarpassagen unterlegt ist, so nehmen diese mit 8:50 jedoch lediglich einen Anteil von 14,7 % an der gesamten Filmlaufzeit ein [vgl. Tabelle Seite 465], dienen überwiegend der Erläuterung von über das Filmbild nur eingeschränkt vermittelbaren Sachverhalten und erfüllen somit eine eher ergänzende Funktion.

	0:00:00	Filmtitel	
		1. Teil – Einführung [11:15]	
1.	0:00:13	Das Salinengelände	2:57
2.	0:03:10	Bartold Levin zur Geschichte der Saline	2:01
3.	0:05:11	Die Soleförderung	1:10
4.	0:06:21	Vorstellung der Protagonisten	2:24
		2. Teil – Vorbereitungen zum Salzziehen [12:07]	
5.	0:08:45	1. Bereitung von Kalkmilch 2. Absetzbehälter und Solereservoir	2:43
6.	0:11:28	Reinigen der Siedepfanne	2:12
7.	0:13:40	Ascheziehen in den Flammrohren	3:40
8.	0:17:20	1. Kalken des Pfannenbodens 2. Vorheizen der Salzpfanne 3. Zulauf der Sole	1:58
9.	0:19:18	Bartold Levin zur aktuellen Salzproduktion	1:34
		3. Teil – Die Salzgewinnung [21:26]	
10.	0:20:52	Salzziehen mit der „Krücke“	4:11
11.	0:25:03	Mittagspause in der Kantine	4:53
12.	0:29:56	Albert Inze und Wilhelm Conradi zur Arbeit in der Saline	3:20
13.	0:33:16	Anfertigung einer Ziehkrücke	2:01
14.	0:35:17	Erneutes Salzziehen (grobkörniges Salz)	2:36
15.	0:37:53	*In der Betriebsschlosserei:* 1. Anfertigung einer Salzschaufel 2. Instandsetzung einer Schraubenpumpe	2:01
16.	0:39:54	Die automatische Salzpfanne	2:24
		4. Teil – Aufbereitung und Verpackung [9:59]	
17.	0:42:18	*Die Weiterverarbeitung des Salzes:* 1. Zentrifuge und Wirbelschichttrockner 2. Salzmühle und Rüttler 3. Mischen von Pökelsalz 4. Vergällen von Vieh, Streu- und Gewerbesalz 5. Portionieren und Verpacken von Haushaltssalz 6. Abfüllen von Großhandelsgebinden	9:59
		5. Teil – Feierabend in der Saline [7:17]	
18.	0:52:17	1. Füttern der Schweine 2. Im „Badehaus“ 3. In der Kantine 4. Auf dem Heimweg	7:17
	0:59:34	Abspann	
	0:59:58	Filmende	

schichte der Saline, andererseits die erstaunliche Konstanz der Produktionsbedingungen und der sozialen Kommunikation veranschaulicht werden. Daß in einem Industriebetrieb mit ca. 30 Beschäftigten von einigen Arbeitern wie in früheren Zeiten gemeinsam zwei Schweine gefüttert werden, ist ebenso von sozial- und kulturgeschichtlichem Interesse wie die Vorbehalte der Betroffenen, dies im Film festzuhalten (die Angst gilt in erster Linie den Behörden, die eine derartige Abweichung von der ‚industriellen Norm' aus unterschiedlichen Gründen nicht ohne entsprechende Auflagen dulden würden). Die Saline befindet sich in Familienbesitz. Noch heute wohnen mehrere Arbeiterfamilien auf dem Betriebsgelände, wo auch der geschäftsführende Mitinhaber lebt. Man kennt sich. Zwar werden nicht, wie noch vor einiger Zeit, Kredite für Hauserwerb u.ä. vergeben, mehrere der früheren Arbeiterwohnhäuser sind von Studenten bewohnt, die ‚Volksküche' ist lange geschlossen. Dennoch ist das Arbeitgeber-Arbeitnehmerverhältnis für ein Unternehmen dieser Größenordnung ungewöhnlich und entspricht insoweit dem Gesamtbild. In einer umfassenden Bestandsaufnahme wird auch die angedeutete Interaktion, soweit möglich, Erwähnung finden. Die besondere Atmosphäre eines Betriebes, dessen Räumlichkeiten und Einrichtungen eher die Stimmung einer Hexenküche als die eines neuzeitlichen Industrieunternehmens vermitteln, soll dargestellt werden, ohne daß zugleich ein malerisches Bild entworfen wird. Entsprechenden Bildfolgen werden die Mühen gegenüber gestellt, die den arbeitenden Menschen nicht von Maschinen abgenommen werden. [....] Die Geschichte der nun 130jährigen Göttinger Saline ist darüber hinaus untrennbar mit dem Namen bekannter Göttinger Familien (Rohns, Levin) verknüpft, so daß eine Film-Monographie zur Levin'schen Saline auch einen kulturgeschichtlich bedeutsamen Beitrag zur Göttinger Stadtgeschichte bietet."[187]

Nach Einblendung des Filmtitels vor dem Hintergrund der strahlend blauen Sole einer Siedepfanne, in der die zunächst an der Oberfläche treibenden Salzkristalle allmählich zum Grund absinken, schwenkt die Kamera zu Beginn der *ersten Sequenz* [ab 0:00:13] von einer benachbarten, wenig befahrenen Bundesstraße auf den Gebäudekomplex der Salinenanlage, während die Kommentarsprecherin den Zuschauer aus dem Off zunächst an das Thema des Films heranführt: „Am Rande des Göttinger Industriegebietes liegt, unmittelbar an einem Fahr- und Kommunikationswege und ca. eine viertel Stunde vom Bahnhof Göttingen entfernt, wie es 1862 im Göttingenschen Wochenblatt heißt, die Saline Luisenhall, eine der letzten Siedepfannensalinen Mitteleuro-

[187] Ballhaus 1986:105–106.

pas."[188] Eine weitere Einstellung zeigt nun die von rauchenden Schornsteinen gekrönten Fachwerkbauten der Saline: „In den alten Anlagen hat sich ebenso wie in den überlieferten Produktionsabläufen Industriegeschichte lebendig erhalten."[189] Ein anschließender Kameraschwenk über den Hof der Anlage verdeutlicht den beinah vorindustriellen Charakter des Ensembles: „Auf dem Betriebsgelände der Saline."[190] Weitere Einstellungen von Wohngebäuden und einigen in ihre Studien vertieften jungen Leuten vervollständigen das Bild: „Neben Produktionsgebäuden prägen auch Wohnhäuser das Bild. Noch heute leben vier Arbeiterfamilien auf dem Grundstück. In andere Arbeiterwohnungen sind inzwischen Studenten eingezogen."[191] Schließlich erscheint am Ende einer eleganten Zoomfahrt von der Fensterrosette im Giebel eines Jugendstilbaus ein stattliches Gebäude in seiner vollen Größe: „Das Verwaltungs- und Prokuristenwohngebäude erbaute 1907 der Großvater des jetzigen Mitinhabers Bartold Levin."[192]

Nach dieser ersten Vorstellung des Betriebsgeländes wendet sich der Film, durch einen leichten Tonüberhang mit der vorangegangenen Einstellung verbunden, den technischen Einrichtungen der Saline und damit der Salzproduktion selbst zu: „Bereits 1851 hatte der namhafte Göttinger Architekt Philip Rohns direkt neben dem Gronebach nach Salz bohren lassen. Die Wasserkraft war damals als Energieträger unerläßlich."[193] Währenddessen zeigen verschiedene Einstellungen die direkt neben einem alten Gebäudekomplex gelegene Anstauung des Baches, das hier über ein Wehr strömende Wasser und schließlich einen holzverkleideten Bohrturm zur Förderung der Sole: „Der Bohrturm weist auf das eigentliche Zentrum des Industriebetriebes. An diesem Ort begann die Geschichte der Saline Luisenhall."[194] Nun schließt sich ein Kameraschwenk von den hölzernen Verstrebungen im Inneren des Bohrturms hinab auf die gemächlich ihre Arbeit verrichtende, archaische Pumpenkonstruktion in dem aus Backsteinen errichteten Untergeschoß des Gebäudes an: „Eine alte Kolbenpumpe fördert noch immer die durch natürliche Auflösung von Steinsalz entstandene Sole aus 450 Metern Tiefe zu Tage."[195] Nach einer kurzen Pause leitet die Kommentarsprecherin zur nächsten Sequenz des Films über: „Bartold Levin berichtet aus der Anfangszeit des Unternehmens."[196]

---

188 SALINE LUISENHALL: 0:00:22–0:00:40.
189 SALINE LUISENHALL: 0:00:55–0:01:02.
190 SALINE LUISENHALL: 0:01:05–0:01:08.
191 SALINE LUISENHALL: 0:01:28–0:01:39.
192 SALINE LUISENHALL: 0:01:45–0:01:51.
193 SALINE LUISENHALL: 0:01:59–0:02:10.
194 SALINE LUISENHALL: 0:02:20–0:02:28.
195 SALINE LUISENHALL: 0:02:33–0:02:40.
196 SALINE LUISENHALL: 0:02:55–0:02:59.

Das in dieser ersten Sequenz vorgestellte Salinengelände erscheint auch Edmund Ballhaus als ein Relikt aus frühindustriellen Tagen inmitten des Göttinger Stadtteils Grone:

> „Obgleich die Saline Luisenhall ohne Zweifel als Industrieunternehmen einzustufen ist, wirkt sie doch wie ein Fremdkörper am Rande des Göttinger Industriegebietes. Eingekreist von Gewerbegebieten und Wohnarchitektur der fünfziger und sechziger Jahre liegt, halb versteckt zwischen dichtem Grün, ein Gebäudeensemble, das man nicht (erst recht nicht an diesem Ort) einzuordnen vermag: Große rote Dachflächen, Steinfachwerk, Schornsteine unterschiedlicher Form und Größe inmitten hoher Bäume ergeben zusammen ein ungewöhnliches Bild. Am Greitweg fällt ein turmartiges Gebäude aus Holz ins Auge, auf dem wie eine Wetterfahne zwei übereinandergekreuzte Hämmer thronen. Das Wahrzeichen des Bergbaus auf dem Bohrturm weist auf das eigentliche Zentrum der Saline Luisenhall. An diesem Ort begann ihre inzwischen 135jährige Geschichte.“[197]

Durch einen Tonüberhang von 0:10 Länge mit der letzten Einstellung der vorhergehenden Sequenz verbunden berichtet Bartold Levin in der *zweiten Sequenz* [ab 0:03:10], einen großen Bilderrahmen mit alten Fotografien vor sich auf dem Schreibtisch liegend, in seinem Büro aus der Geschichte der Saline: „Herr Rohns war geologisch außerordentlich bewandert. Er hat also zwei Braunkohlengruben, die inzwischen eingegangen sind, hier entdeckt. Eine wurde im übrigen kurz nach dem Kriege – nach dem jetzt letzten Kriege – nochmal wieder hier von der Stadt Göttingen benutzt sogar ....“ [Zwischenfrage aus dem Off:] „In Göttingen waren Braunkohlegruben ....?“ „Nein, ja, nicht in Göttingen, in Richtung Harz etwa. Er hat Gipslager entdeckt und er hat gewußt, daß im Leinegraben – sehr wahrscheinlich Leinegraben, in diesem Grabenbruch – in Salzderhelden, in Sülbeck, und wenn Sie das weit genug verlängern in Hannover zwei Salinen waren, die alle älter waren als diese hier. Und wenn man’s nach Süden verlängert kann man denken Bad Soden – auch da wurde Salz gefördert, wenn auch die Sole schlecht war – aber das hat ihn sicher bewogen, hier zu versuchen. Dazu, wie gesagt, die Wasserkraft, die er hier hatte und zu nutzen gedachte, die Stadtnähe, das spielte auch damals ’ne große Rolle als heute. Und dann heißt es, er habe salzhaltige Pflanzen gefunden ....“ [Während dieses letzten Satzes von Bartold Levin bietet sich nun die Gelegenheit, seinen Gesprächspartner Martin Ruch an der gegenüberliegenden Seite des Schreibtisches in Form eines kurzen Zwischenschnittes zu zeigen:] „Aber Herr Rohns ging ja doch dann relativ schnell Pleite ....“ „.... der ging

[197] Ballhaus 1988:92.

sehr schnell Pleite, er hatte nicht genug Kapital. Er hatte dann andere Kapitalgeber – unter anderem war auch von der Hannoverschen Saline Gaben und Eichwede ein Mann eingetreten in diese Geschäftsführung hier, der hat auch noch lange das betreut, hat auch, glaub' ich, meinen Großvater weiter noch beraten – aber insgesamt haben, glaub' ich, hat – darüber wissen wir nicht ganz genau Bescheid – die Saline drei oder vier Mal den Besitzer gewechselt, bis '81 der Großvater das Werk dann übernahm und nun ...." [erneute Zwischenfrage aus dem Off:] „Das wäre der an ...." „Das wäre der hier ...." [Bartold Levin deutet hinter sich an die Wand, worauf die letzten beiden Einstellungen dieser Sequenz ein historisches Portrait seines Großvaters zeigen] „1881 ...." „.... 1881."[198]

Durch einen weiteren leichten Tonüberhang mit dem vorhergehenden Exkurs in die Geschichte der Saline verbunden – die monotonen Geräusche der alten Förderpumpe sind bereits zu vernehmen, während noch das Portrait des Großvaters von Bartold Levin gezeigt wird – nimmt der Film mit der *dritten Sequenz* [ab 0:05:11] die technischen Erläuterungen zur Soleförderung wieder auf, wobei zunächst der archaisch anmutende Antrieb einer Solepumpe mit Treibriemen, Schwungrad, gußeisernen Zahnrädern, Exzenter und Schubstange im Bild erscheint: „Die Pumpe fördert sechzig Liter Sole pro Minute. Die Sole hat eine Konzentration von ca. 27 Prozent."[199] Währenddessen zeigen weitere Einstellungen die neben der Kolbenstange austretende Sole, den an der Außenseite eines weiteren Bohrturms angebrachten Druckluftspeicher einer ähnlichen Pumpenanlage und – nach dem Aufziehen des Kamerazooms – schließlich den holzverkleideten Förderturm selbst: „In einem zweiten Bohrturm wird die Sole durch eine Druckluftpumpe gefördert. Im Ausgleichsbehälter entleert sich der aufgebaute Druck."[200] Zum Heulen der Werkssirene aus dem Hintergrund leitet die Sprecherin anschließend zur nächsten Sequenz über: „Frühstückspause in der Saline Luisenhall."[201]

Während zu Beginn der *vierten Sequenz* [ab 0:06:21] einige Beschäftigte gerade ein Gebäude der Saline verlassen und über das Werksgelände gehen, vermittelt der Kommentar dem Zuschauer zunächst einen Eindruck von der Größe der Belegschaft: „Im Betrieb sind dreißig Arbeitnehmer beschäftigt. Davon vier als Fahrer, einundzwanzig in der Produktion, fünf in der Verwaltung."[202] Anschließend zeigt die Kamera einen Arbeiter, welcher der geöffne-

198 Bartold Levin in SALINE LUISENHALL: 0:03:00–0:05:05.
199 SALINE LUISENHALL: 0:05:29–0:05:35.
200 SALINE LUISENHALL: 0:05:40–0:05:48.
201 SALINE LUISENHALL: 0:06:17–0:06:20.
202 SALINE LUISENHALL: 0:06:29–0:06:35.

ten Tür eines Flachbaus zustrebt: „Die Kantine."[203] Im Inneren eines mit Spinden und langen Tischen und Bänken ausgestatteten Raumes nehmen die ersten Beschäftigten auf den einfachen Sitzgelegenheiten Platz und packen ihr Essen aus, während sich andere noch die Hände abtrocknen oder an ihrem Spind beschäftigt sind: „Die Angestellten essen im Verwaltungsgebäude. Die fünf Arbeiterinnen nehmen aufgrund anderer Arbeitszeiten nur an der Mittagspause teil."[204] Nach einer kurzen Pause geht die Sprecherin zur Vorstellung der Protagonisten über: „Der Arbeitsalltag von vier Arbeitern wird im folgenden im Mittelpunkt stehen."[205] Von einer weiteren, mehrfach unterbrochenen Kommentarpassage begleitet wird sodann der ältere Arbeiter „Albert Inze ...." beim Löffeln seiner Suppe, die er in einem Kochgeschirr mitgebracht hat, anschließend sein etwa gleichaltriger, ihm schräg gegenüber sitzender Kollege „.... Willi Conradi ....", als dritter der erheblich jüngere, beim Essen in seine Lektüre vertiefte „.... Achim Portius ...." und zuletzt „.... der Spanier Sanchez Rodriguez, von seinen Kollegen ‚Johann' genannt" gezeigt.[206]

In Hinblick auf die Erfahrungen, welche er während der Arbeit an SALINE LUISENHALL im Umgang mit den Menschen vor der Kamera sammeln konnte, und sein Verhältnis zu den hier vorgestellten Protagonisten betont der Autor rückblickend:

> „Ich bemerkte erstmals, was inzwischen zu meinem festen Erfahrungsrepertoire gehört und mich vor und während meiner Feldforschungen immer sehr beruhigt: Bei entsprechend offener Vermittlung des Anliegens legt sich die anfänglich oft vorhandene Skepsis der Betroffenen meist (dabei spielt die Tatsache, daß es sich um ein Filmprojekt handelt, sicher eine ganz entscheidende Rolle). Die angesprochenen Menschen spüren sehr bald, daß jemand an ihrer Arbeit, an ihrem Alltag, an ihrer Biographie interessiert ist. Noch dazu wird dies für wichtig genug befunden, um es in einem Film festzuhalten. Wer fühlte sich da nicht aus der alltäglichen Sprachlosigkeit herausgerissen und durch die besondere Aufmerksamkeit auch positiv berührt? Wer fühlte sich in anbetracht der Bedeutung, die er oder sie durch die mediale Dokumentation erfährt, nicht auch geehrt? Und immerhin haben wir Filmschaffenden ein Ergebnis anzubieten, an dem die Protagonisten und ein mehr oder weniger großes Umfeld interessiert sind [....]. Da ich noch dazu – und dies war eben auch bereits bei den Vorbereitungen

203 SALINE LUISENHALL: 0:06:45–0:06:47.
204 SALINE LUISENHALL: 0:07:07–0:07:14.
205 SALINE LUISENHALL: 0:07:28–0:07:31.
206 SALINE LUISENHALL: 0:07:47–0:08:34.

zu SALINE LUISENHALL so – jeweils versprechen kann, daß die Ergebnisse der Filmtätigkeit vor einer Publikation den Betroffenen noch einmal zur kritischen Inspektion vorgelegt werden und sie selbstverständlich das fertige Produkt als Gegenleistung erhalten, stimmen doch viele Befragte zu, bei der Produktion eines Filmes mitzuwirken. Darüber hinaus findet bei den einem Filmprojekt vorausgehenden Gesprächen eine Vorauswahl der Protagonisten statt, die sowohl von ihrer Eignung abhängt, sich als Darsteller im Film zu bewähren, als auch von der sogenannten Wellenlänge, die einfach stimmen muß; damit ist aber auch bereits eine Zusage zur Mitwirkung prognostiziert. Abgesehen davon, daß ich in einem mir nicht freundlich gesonnenen und der Filmarbeit gegenüber nicht aufgeschlossenen Feld nicht filmen würde, habe ich es mir seit den Vorbereitungen zum Film SALINE LUISENHALL zueigen gemacht, diejenigen Personen in den Mittelpunkt des Films zu stellen, die besonders aufgeschlossen waren, anderen dagegen entsprechend ihrem (wenn auch meist nicht explizit geäußerten) Wunsch nicht zu nahe zu treten. Im Film SALINE LUISENHALL waren es die Arbeiter Willi Conradi und Albert Inze, denen ich mich aufgrund ihrer Aufgeschlossenheit, aber auch aufgrund unserer gemeinsamen ländlichen Herkunft besonders verbunden fühlte. Die Selbstverständlichkeit, wie ich mit ihnen bereits vor den Dreharbeiten bei Bier und Brot in der Kantine saß, öffnete mir dann auch die Türen zu den eher verschlossenen Mitarbeitern. Den Spanier Sanchez Rodriguez konnten wir ohne Probleme bei der Arbeit aufnehmen, weil er absolut gelassen und unbeeindruckt von unseren Bemühungen blieb. Auch zu den Frauen hatte ich von Beginn an ein sehr herzliches Verhältnis; da ihre Arbeit für das Konzept jedoch keine allzu große Rolle spielte, fällt das auch im Film nicht weiter auf. Zusammenfassend kann ich wohl sagen, daß bei den Vorbereitungen zu SALINE LUISENHALL eine Annäherung wie auch bei den meisten meiner späteren Filme erfolgte, die sich dann auch in den Bildern widerspiegelt."[207]

Mit der *fünften Sequenz* [ab 0:08:45] setzen nun die Vorbereitungen zur Salzgewinnung ein, wobei zwei der Protagonisten zunächst eine größere Menge Kalk in einem Trog mit Wasser ablöschen: „Willi Conradi und Achim Portius beim Kalklöschen."[208] Nachdem Achim Portius eine Schubkarre Kalk in das bereits mit Kalkmilch angefüllte Becken entleert hat, durchmischt Wilhelm Conradi den Inhalt mit einem Rechen, wobei ihn der stark ätzende, sich schlagartig im ganzen Raum verbreitende Kalknebel immer wieder zum Hu-

[207] Befragung Edmund Ballhaus 1997:431–432.
[208] SALINE LUISENHALL: 0:08:47–0:08:50.

sten zwingt: „Die Kalkmilch wird zur Reinigung der Sole benötigt."[209] Großaufnahmen seines schmerzverzerrten Gesichtes lassen währenddessen die Härte dieser Arbeit deutlich werden. Anschließend entnimmt Achim Portius der Wanne eine Schaufel des Gemischs und trägt es zu einem gegenüberliegenden kleineren Becken: „Die Kalkmilch wird in einer selbstgebauten Mischapparatur verdünnt und mit Soda versetzt."[210] Eine weitere Einstellung zeigt zunächst den Sodazulauf und nach dem allmählichen Aufziehen des Kamerazooms schließlich den gesamten Mischer, wobei auch der nun folgende Zufluß des Kalk-Sodagemisches und die Überleitung der Sole in ein Absetzbecken mittels einer Kombination aus Kamerazoom und Kameraschwenk, das heißt in einer durchgängigen Einstellung ohne Schnitte, welche dem Betrachter hier die räumliche Orientierung nehmen würden, im Bild festgehalten werden: „Im ersten Absetzbehälter fließt dies Gemisch und die aus dem Bohrturm gepumpte Sole zusammen. Hier und in weiteren Absetzbehältern werden Gips und Eisen ausgefällt und die Sole von groben Fließteilen und Ton gereinigt."[211] Während nun zwischen den salzverkrusteten Stützbalken der Dachkonstruktion hindurch zunächst lediglich eine große, grünblaue Wasserfläche zu erkennen ist, weist eine weitere Aufnahme auf den Zufluß der Sole in ein kleines, gemauertes Becken hin: „Das hölzerne Solereservoir mit der gereinigten Sole. Mitten darin der letzte Absetzbehälter."[212] Abschließend verdeutlicht eine bemerkenswerte, von dem letzten Absetzbecken inmitten der grünblauen Sole ausgehende erneute Kombination aus Kamerazoom und Kameraschwenk dem Zuschauer die Ausmaße dieses gewaltigen Solebeckens, aus welchem die drei Siedepfannen der Saline gespeist werden: „Das Reservoir faßt ca. 350.000 Liter. Es ist dreiundzwanzig Meter lang, fünf Meter breit und drei Meter hoch."[213]

In der sich hieran anschließenden *sechsten Sequenz* [ab 0:11:28] zeigt der Film mit dem kräftezehrenden Reinigen einer der großen Siedepfannen eine weitere Vorarbeit zum späteren Salzziehen: „Pfanneklopfen: Etwa alle vier Wochen müssen die Siedepfannen gereinigt werden. Dann behindert der aus Salz- und Gipsablagerungen bestehende Pfannenstein den Wärmeübergang, die Sole wird zusehends trüber."[214] Während nun Wilhelm Conradi und Achim Portius mit Gehörschutz versehen und tief gebückt in der leeren Wanne stehend die Ablagerungen mit Preßlufthämmern Zentimeter für Zentimeter lösen, vergegenwärtigen auch hier wieder Großaufnahmen des unter den Schlägen

[209] SALINE LUISENHALL: 0:09:02–0:09:05.
[210] SALINE LUISENHALL: 0:09:53–0:09:58.
[211] SALINE LUISENHALL: 0:10:34–0:10:48.
[212] SALINE LUISENHALL: 0:10:53–0:10:59.
[213] SALINE LUISENHALL: 0:11:16–0:11:24.
[214] SALINE LUISENHALL: 0:11:41–0:11:57.

der Druckluftwerkzeuge vibrierenden Pfannenbodens und des von den Anstrengungen gezeichneten Gesichtes von Wilhelm Conradi die Mühsal dieser Arbeit. Zwei weitere Arbeiter schaufeln den abgeschlagenen Pfannenstein in eine bereitstehende Schubkarre, fahren ihn hinaus und kippen ihn auf einer Rampe vor der Tür des Gebäudes ab: „Der Pfannenstein wird wieder gelöst oder auf der Hausdeponie aufgehaldet."[215] Während nun einer der Arbeiter größere Brocken des soeben herausgebrochenen Pfannensteins auf eine Schubkarre wirft, fügt die Kommentarsprecherin ergänzend hinzu: „Größere Stücke sind als Leckstein für Wild und Vieh sehr gefragt."[216] Anschließend spritzen sie die Pfanne mit Wasser aus und holen die letzten Reste der Ablagerungen mit der Schaufel heraus, wobei erneut die Abmessungen dieser gewaltigen Wanne deutlich werden.

Ebenso wie das vorangegangene Kalklöschen vermittelt auch diese Sequenz durch die von ohrenbetäubendem Lärm begleitete und mit 1:31 Länge[217] sehr ausführlich dargestellte Arbeit mit den Preßlufthämmern – unterstützt von den hier mehrfach bildfüllend gezeigten Aufnahmen des mit Salzkristallen übersäten und unter den Schlägen des Preßluftwerkzeuges vibrierenden, schweißüberströmten Gesichtes von Wilhelm Conradi – dem Zuschauer einen erschreckend realistischen Eindruck dieses schmutzigen und zugleich äußerst kräftezehrenden Verfahrens:

> „Die besondere Atmosphäre eines Betriebes, dessen Räumlichkeiten und Einrichtungen eher die Stimmung einer Hexenküche als die eines neuzeitlichen Industrieunternehmens vermitteln, wird dargestellt, ohne daß zugleich ein malerisches Bild entworfen wird. Entsprechenden Bildfolgen werden die Mühen gegenübergestellt, die den arbeitenden Menschen nicht von Maschinen abgenommen werden. [....] Von vornherein stand als besonders wichtiges Ziel ebenfalls fest, die ‚Darsteller' nicht als notwendige Objekte zu Demonstrationszwecken, also für die Vorführung der Produktionsabläufe, zu benutzen; die Menschen sollten im Laufe des Arbeitstages als Persönlichkeiten erkennbar werden. Arbeitsvorgänge entfernen sich von der gelebten Alltagswirklichkeit zur konstruierten Abstraktion, wenn der Schweiß, das Fluchen und Lachen, die wortlose Anstrengung, der in Jahren gefundene Arbeitsrhythmus, die notwendigen Pausen, die kleinen Mißgeschicke u.ä. mit dem Seziermesser aus dem Realablauf beseitigt werden. [....] Die täglich wiederkehrende Konfrontation des Arbeiters mit dieser Arbeit und seine ganz persönliche Art, ihr zu begegnen, die besonderen Merkmale,

215 SALINE LUISENHALL: 0:12:16–0:12:20.
216 SALINE LUISENHALL: 0:13:09–0:13:13.
217 Vgl. SALINE LUISENHALL: 0:11:28–0:12:59.

> die einen Arbeitsablauf nicht per se, sondern als Begegnung des Individuums mit den jeweiligen Arbeitsbedingungen kennzeichnen, lassen dagegen den Arbeitsalltag und nicht die mechanischen Abläufe in den Vordergrund treten. [....] Der Filmarbeit voran ging ein Verstehensprozeß, der mit der wissenschaftstheoretischen Erarbeitung des Themas begann und mit der mehrwöchigen Mitarbeit in der Saline endete. [....] Der Einstieg für das Filmteam war vorbereitet und fiel aufgrund der für das Projekt besonders gut geeigneten Personen leicht. Daß ich alle Arbeiter und ihre Persönlichkeit, jeden Handgriff und Arbeitsablauf ebenso kannte wie jeden Winkel der Saline, stellte sich als unschätzbarer Vorteil heraus. Verändertes (Arbeits-) Verhalten bemerkte ich ebenso wie Veränderungen bei Arbeitsabläufen (daß zum Beispiel die Arbeiter beim Reinigen des Heizschachtes erstmalig einen Gesichtsschutz trugen, hätte der Arbeitswirklichkeit keinesfalls entsprochen).[218]

Nach einer kurzen Einstellung vom Abspritzen der Pfannenunterseite folgt mit der *siebten Sequenz* [ab 0:13:40] nun das im Vergleich zum „Pfanneklopfen" nicht weniger unangenehme Ascheziehen in den direkt unterhalb der Siedepfanne liegenden Heizkanälen: „Unter dem aufgedeckten Pfannenboden werden die Flammrohre gesäubert."[219] Zunächst zieht der unmittelbar in einem der engen Flammrohre kauernde Achim Portius die Asche mit einem Eisen Haufen für Haufen mühsam an sich heran: „Ascheziehen in den Flammrohren."[220] Hierbei kniet er selbst inmitten der bereits zusammengeschobenen, noch warmen Aschehaufen: „Die Flammrohre sind während der Beseitigung der Flugasche noch nicht ganz abgekühlt."[221] Schließlich befördert ein weiterer Arbeiter, welcher vor dem mit einer großen Ofentür verschließbaren Zugang zu den Heizkanälen steht, die von seinem Kollegen angehäufte Asche aus den Rohren heraus und in eine bereitstehende Schubkarre. Mit schweißverklebtem Gesicht spricht Achim Portius anschließend über die schmutzige, an diesem Tage besonders unangenehme Schinderei: „Die schönste Arbeit ist das. Vorher is' noch warm da drinne. Die kühlt sich ja 'n paar Wochen nich' richtig ab, die is' ja immer noch heiß. Das is' jetzt ...., seit Sonnabend Abend is' se jetzt aus, sonst geht's normalerweise Sonntagabend erst los, da is' se ja noch heißer."[222]

Nun zeigt der Film in zwei außergewöhnlich langen, ruhigen Einstellungen von insgesamt 1:54 Dauer,[223] wie Achim Portius dem offenbar am Reinigen der

---

218 Ballhaus 1987:122–124.
219 SALINE LUISENHALL: 0:13:41–0:13:44.
220 SALINE LUISENHALL: 0:13:55–0:13:57.
221 SALINE LUISENHALL: 0:14:18–0:14:22.
222 Achim Portius in SALINE LUISENHALL: 0:15:03–0:15:25.
223 Vgl. SALINE LUISENHALL: 0:15:26–0:17:20.

Flammrohre beteiligten, völlig erschöpften Sanchez Rodriges beim Ausziehen der mit Asche gefüllten Gummistiefel hilft und sich dann selbst den in alle Ritzen eingedrungenen Staub aus dem Arbeitsanzug klopft. Ein abschließender Kamerazoom auf die soeben aus seiner Kleidung gerieselten Aschehaufen neben seinen Füßen verweist erneut auf die gesundheitliche Belastung dieser aufreibenden Knochenarbeit, welche auch Edmund Ballhaus während seiner mehrwöchigen Mitarbeit in der Saline vor Beginn der Dreharbeiten kennengelernt hatte:

> „Die Pfannen und die darunterliegenden Heizschächte müssen in regelmäßigen Abständen gesäubert werden. ‚Pfanneklopfen' ist der etwas beschönigende Ausdruck für die Beseitigung von Salzablagerungen mit dem Preßlufthammer. Der Raum ist erfüllt von ohrenbetäubendem Lärm, wenn die Arbeiter gebückt unter der Holzabdeckung in der Pfanne stehen und in mühevoller Kleinarbeit Salzgestein und alten Kalk vom Pfannenboden lösen. Nicht weniger anstrengend ist das sogenannte Ascheziehen. Aus den in vielen Windungen verlaufenden Heizschächten, die zum Teil nicht so hoch sind, daß man darin sitzen kann, wird bei dieser Tätigkeit Asche und Schlacke entfernt. Den ganzen Tag im Dunkeln, eingenebelt von Staub und Asche, mit dem Preßlufthammer auf den Knien arbeitend, im Rückzug die Asche hinter sich herziehend – es wird zunehmend schwerer, Arbeiter zu finden, die nicht nur vieles können, sondern auch alles machen."[224]

Nachdem der Film dem Zuschauer zunächst mit zwei kürzeren Einstellungen – ein Radlader fährt bei Regenwetter entlang der im Pflaster eingelassenen Bahngleise durch den sogenannten alten Gang zwischen den Betriebsgebäuden, zwei Arbeiter gehen Zigarette rauchend an der Kamera vorbei – etwas von der Atmosphäre auf dem Salinengelände vermittelt hat, wendet sich der Autor mit der *achten Sequenz* [ab 0:17:20] wieder den Vorbereitungen an der Siedepfanne zu: „Der Pfannenboden wird mit Kalkmilch eingerieben. Sie verzögert den Ansatz von Pfannenstein und Rost."[225] Dabei tragen Achim Portius und Wilhelm Conradi – zunächst direkt in der riesigen Wanne stehend, gegen Ende der Arbeit dann vom Rand des Beckens aus – die Kalkmilch mit Besen gleichmäßig auf die Metalloberfläche auf. Anschließend wird von dem mit einer großen Ofentür verschließbaren Zugang aus das Feuer in den Flammrohren geschürt: „Geheizt wird überwiegend mit Braunkohle und Holzabfällen."[226] Durch einen leichten Tonüberhang mit der vorhergehenden Einstellung ver-

---

224 Ballhaus 1888:96.
225 SALINE LUISENHALL: 0:18:16–0:18:23.
226 SALINE LUISENHALL: 0:18:52–0:18:55.

bunden beginnt nun die über einen kleineren Zulauf einfließende Sole die Pfanne allmählich zu füllen: „Es dauert mehrere Stunden, bis die Pfanne mit ca. 80.000 Litern gefüllt und aufgeheizt ist.“[227]

Während sich die Siedepfanne langsam füllt und die Sole aufgeheizt wird, erteilt der Autor mit der *neunten Sequenz* [ab 0:19:18] erneut Bartold Levin das Wort. Nachdem dieser einen Behälter mit groben Salzkristallen auf dem Schreibtisch neben dem Fotoalbum und einer danebenstehenden Packung Speisesalz eigener Produktion ausgeschüttet hat, erläutert er die Kristallbildung und die Vorzüge des Salinensalzes: „Das sind hier Kristalle, die wir früher gemacht haben, in dieser Größe ...., jetzt machen wir sie nicht mehr ganz so groß ...., und zwar zum großen Teil für Holland, für holländische Käsereien. Und das ist, wenn Sie's genau begucken, so'n Kristall bildet sich so rum, [er demonstriert es mit einem Stückchen Salz, wobei die Kamera nun an seine Hand und die vor ihm auf dem Schreibtisch liegenden Salzkristalle heranzoomt] schwimmt also auf dem ...., auf dem Salzwasser mit der Spitze nach unten. Das Salz kristallisiert kubisch, also ein Würfel ...., ein Würfel bildet sich und nun, an diesem einen Würfel, an den vier Kanten setzt sich wieder ein kleines Würfelchen dran und so weiter und so weiter. Dann sinkt das langsam ab, bis entweder eine Luftbewegung oder die Gesamtgeschichte zu schwer wird. Und dann sinkt es, dieses kleine Schiffchen, so weit runter. Und unsere Spezialität überhaupt, insgesamt ist eben halt Speisesalz, grobkörniges Speisesalz. [Ein Filminsert zeigt nun zunächst das Etikett einer Packung Speisesalz mit der Aufschrift ‚Für die Salzmühle – LS Levin Saline Luisenhall 3400 Göttingen‘, hieran schließt sich eine Aufnahme der auf dem Schreibtisch stehenden, zunächst nahezu bildfüllend gezeigten Speisesalzpackung an, wobei nach dem Aufziehen des Kamerazooms auch wieder Bartold Levin ins Bild kommt.] Und das ist ungewöhnlich, normal sind Industrieprodukte, je feiner sie sind, um so teurer sind sie. Aber bei uns ist es eben etwas anders: Das feine Salz, das können die großen Fabriken, die großen Vakuumanlagen sehr viel billiger machen als wir. Aber das grobe Salz, solches hier wie dieses hier, das kriegen sie noch nicht fertig. Sie versuchen es zwar durch Zusammenballen von irgendwelchen Kleinstkörnern, aber das ist natürlich ganz was anderes.“[228]

Mit der *zehnten Sequenz* [ab 0:20:52] wendet sich der Film dem manuellen Salzziehen zu, wobei dieses traditionelle Verfahren in Göttingen auch weiterhin an einer von insgesamt drei Siedepfannen angewandt wird. Während nun eine erste, sehr eindrucksvolle Einstellung die zunächst an der Oberfläche der strahlend blauen Sole treibenden und allmählich zum Grund absinkenden

227 SALINE LUISENHALL: 0:19:09–0:19:14.
228 Bartold Levin in SALINE LUISENHALL: 0:19:21–0:20:51.

Salzkristalle zeigt, erläutert die Sprecherin die Kristallbildung. Drei Kommentarpausen geben dem Zuschauer die Möglichkeit, den Vorgang in Ruhe zu verfolgen: „Salzkristalle sinken. [Pause] Die Korngröße hängt von der Temperatur der Sole ab. Feineres Salz bildet sich bei etwa 80 Grad, grobes bei etwa 60 Grad. [Pause] Nach 24 Stunden sind etwa acht Tonnen Salz auskristallisiert. Bald kann das Salzziehen beginnen. [Pause] Anders als in den vollautomatisierten Vakuumanlagen moderner Salinen erfolgt in der Saline Luisenhall die Verdampfung in offener Atmosphäre."[229] Weitere Aufnahmen zeigen das bereits auskristallisierte Salz am Rand der Pfanne und den über der heißen Sole aufsteigenden Wasserdampf. Anschließend schwenkt die Kamera vom an der Oberfläche treibenden Salzbrei in einer Ecke der Siedepfanne allmählich auf die Längsseite der gewaltigen Wanne, wo Sanchez Rodriguez mit dem Salzziehen beschäftigt ist: „In dieser Pfanne wird der Salzbrei mit der sogenannten Krücke angezogen und mit einem Schnorchel abgesaugt."[230] Unter vollem Körpereinsatz zieht der Spanier das Salz mit dem Handrechen langsam vor einem über den Rand des Beckens hängenden Schnorchel zusammen, so daß die Absauganlage den Salzbrei von der Oberfläche der Sole kontinuierlich abpumpt. Eine von der gegenüberliegenden Seite der Siedepfanne unter den Balken der hölzernen Wannenabdeckung hindurch gedrehte Einstellung hebt erneut die Einförmigkeit der Bewegungen hervor, mit denen er die Krücke an ihrem langen Holzstiel immer wieder durch die dampfende Sole zieht, zwei Zwischenschnitte zeigen die etwas abseits stehende, unter erheblicher Geräuschentwicklung arbeitende alte Pumpenanlage: „Mit Hilfe einer Schraubenpumpe wird der Salzbrei abgepumpt."[231] Hieran schließt sich ein Kameraschwenk von seinem Gesicht, in dem sich die Anstrengung beim Ziehen der Krücke eindrucksvoll widerspiegelt, auf das gerade vom Schnorchel der Pumpe angesaugte Salz am Rande der Siedepfanne an: „Das Ziehen muß langsam erfolgen, damit das Salz nicht vom Krückenblatt gespült wird. Die Arbeit erstreckt sich über den ganzen Tag."[232] Weitere Einstellungen verfolgen seine Beinarbeit, wobei insbesondere Aufnahmen der beim Heranziehen des Eisens Halt suchenden Füße und sein erschöpfter Gesichtsausdruck dem Zuschauer auf eindringliche Weise die Mühsal dieser Arbeit vergegenwärtigen. Nachdem Sanchez Rodriguez während einer Totalen den Schlauch der Absauganlage am Beckenrand überprüft hat, beschließt ein Blick auf seine Arbeitswerkzeuge, den in die Sole ragenden Ansaugschnorchel und ein daneben liegendes Zieheisen, diese Sequenz: „Die Mutterlauge bleibt in der Pfanne. Sie wird lediglich durch neue Sole ergänzt. Alle vier Wochen wird die Lauge

229 SALINE LUISENHALL: 0:20:56–0:21:38.
230 SALINE LUISENHALL: 0:21:58–0:22:04.
231 SALINE LUISENHALL: 0:22:58–0:23:01.
232 SALINE LUISENHALL: 0:23:36–0:23:43.

dann in einen Klärteich abgelassen, von wo sie in verdünnter Form in den Gronebach fließt."[233]

In Hinblick auf die bei den Dreharbeiten zu SALINE LUISENHALL eingesetzte 1-Zoll-Videotechnik, welche vor der Einführung von Betacam SP den professionellen Standard in der elektronischen Bildaufzeichnung darstellte und mit der Kameramann Manfred Krüger trotz der oftmals schwierigen Bedingungen vor Ort – etwa während des in dieser Sequenz gezeigten manuellen Salzziehens – sehr eindrucksvolle Aufnahmen gelangen, betont Edmund Ballhaus:

> „Wichtig für das Gelingen von SALINE LUISENHALL war ganz sicher die Tatsache, daß wir mit Video drehten, allerdings noch nicht Beta SP, sondern 1-Zoll. Ohne hier auf technische Details eingehen zu wollen, so ist es doch wichtig, die Drehbedingungen zu erläutern: Die Aufzeichnung der Aufnahmen erfolgte auf einem externen, schiebbaren Recorder, der durch ein langes Kabel mit der Kamera verbunden war. Es ist für mich noch heute ganz erstaunlich, was wir damals trotz dieser schwerfälligen Technik zuwege gebracht haben. Da auf dem Recorderwagen auch ein Monitor installiert war, konnte ich (und jede/r Vorbeikommende) die Aufnahmetätigkeit von Kameramann Manfred Krüger genau verfolgen. Somit war SALINE LUISENHALL das einzige Projekt meiner IWF-Arbeit, bei dem ich tatsächlich auf die Entstehung der Bilder Einfluß zu nehmen vermochte. Allerdings war Manfred Krüger darüber hinaus ein Kameramann, der damals sehr schnell verstand, was ich bei meinen Filmen im Vergleich zu früheren IWF-Publikationen ändern wollte. Ich denke, was neue inhaltliche, dramaturgische und auch methodische Zugänge zum kulturwissenschaftlichen Film betrifft, hat auch er bei unseren gemeinsamen Projekten wichtige Erfahrungen gesammelt. Noch viel mehr, da bin ich sicher, habe ich jedoch für meine spätere praktische Filmarbeit von ihm gelernt. Es spricht für seine Souveränität, daß ihn die kritische Beobachtung seiner Aufnahmetätigkeit nicht zu stören schien. Mein Aufnahmematerial zeige ich eigentlich nur im Kreis meiner Studenten, damit ich Fehler vorführen und das Drehen auf Schnitt (das ich von Manfred Krüger gelernt habe) vermitteln kann. [....] Wie am Ende das Verhältnis zwischen Rohmaterial und fertigem Film war, kann ich nicht mehr sagen; ohne Frage war das Drehverhältnis ungleich höher als beim 16mm-Film. Ich erinnere mich jedenfalls an einen sehr langwierigen und mühevollen Schnitt, möglicherweise waren es 15 Stunden Rohmaterial, die wir sichten, protokollieren und bearbeiten mußten. Dies ist beim 16mm-

[233] SALINE LUISENHALL: 0:24:50–0:25:01.

> Film anders, das Drehverhältnis lag bei den von mir betreuten Projekten etwa bei 1:5. Dabei ist zwar die Auswahl der zu verwendenden Einstellungen eingeschränkt, die Endbearbeitung fällt jedoch andererseits leichter.“[234]

Zu Beginn der *elften Sequenz* [ab 0:25:03] folgt die Kamera mit einem langen Schwenk zunächst einer Arbeiterin auf dem Weg von den Betriebsgebäuden zu einer Werkswohnung am Rande des Salinengeländes: „Mittagspause in der Saline Luisenhall.“[235] Nach einer Pause setzt die Kommentarsprecherin ihre Erläuterungen fort: „Die aus Jugoslawien stammende Margitta Präger, sie verpackt mit anderen Frauen Speisesalz, wohnt auf dem Betriebsgelände. Mittags ißt sie mit ihrem bereits pensionierten Mann zu Haus‘.“[236] Anschließend beobachtet der Film in einer mit 4:18 Länge[237] sehr ausführlichen, lediglich von drei kurzen Kommentareinschüben begleiteten Einstellungsfolge eine Gruppe von Beschäftigten der Saline – unter ihnen auch die vier Protagonisten des Films – bei ihrer Mittagspause im Inneren des Kantinengebäudes: „Die Kantine.“[238] Während fast alle Anwesenden an einem Tisch gemeinsam ihre mitgebrachten Brote verzehren und sich dabei angeregt unterhalten, schält eine der Arbeiterinnen einen Apfel, worauf verschiedene Aufnahmen nun auch Sanchez Rodriguez etwas abseits an einem weiteren Tisch zunächst ebenfalls beim Schälen eines Apfels und dann beim Auspacken seiner Brote zeigen, nachdem er zuvor noch seine Zigarette in einem Aschenbecher ausgedrückt hat, neben dem eine Packung Zigaretten der Marke „Ducados“ liegt. Darauf betritt auch Albert Inze den Raum und setzt sich zu seinen Kollegen. Schließlich steht Sanchez Rodriguez auf und bringt Wilhelm Conradi, welcher gemeinsam mit den anderen am Tisch sitzt, eine Packung spanische Zigaretten. Es handelt sich um die gleiche Marke, welche kurz zuvor neben dem Aschenbecher des Spaniers zu sehen war: „Sanchez Rodriguez hat vom Urlaub in der Heimat Zigaretten mitgebracht.“[239] Eine weitere Einstellung läßt nun auch Achim Portius im Bild erscheinen, welcher etwas abseits sitzend sein Brot verzehrt. Mittlerweile steht eine braungefleckte Ziege am Tisch und bettelt bei den Frauen der Gruppe um Futter, wobei sie von diesen jedoch verscheucht wird. Schließlich füttert Albert Inze das von den Anwesenden „Anneliese“ genannte Tier mit einigen Apfelschalen: „Die Ziege gehört zu den Haustieren, die wie in früheren Zeiten auf dem Grundstück gehalten werden. Sie holt sich in der Kantine Speisereste ab.“[240]

---

234 Befragung Edmund Ballhaus 1997:432–433.
235 SALINE LUISENHALL: 0:25:07–0:25:09.
236 SALINE LUISENHALL: 0:25:19–0:25:32.
237 Vgl. SALINE LUISENHALL: 0:25:38–0:29:56.
238 SALINE LUISENHALL: 0:25:39–0:25:41.
239 SALINE LUISENHALL: 0:27:53–0:27:57.
240 SALINE LUISENHALL: 0:28:54–0:29:02.

Indem sich der Autor in dieser Sequenz die Zeit nimmt, seine Protagonisten auch während der Mittagspause im Kreise ihrer Kollegen und damit von einer eher privaten Seite zu zeigen, ergänzt er die atmosphärisch dichte Schilderung des Arbeitsalltages in der Saline um eine weitere Facette und stimmt den Zuschauer zugleich auf das in der nächsten Sequenz folgende Gespräch mit den beiden langjährigen Mitarbeitern ein:

> „Den vielleicht entscheidenden Anteil an den lebensnahen und am Alltag orientierten Aufnahmen hatte die Tatsache, daß die ‚SALINE LUISENHALL' eine Video-Produktion ist. Aufgrund des billigen und wiederverwendbaren Materials spielt die Aufnahmezeit überhaupt keine Rolle. Die Gefilmten wußten oftmals gar nicht mehr, ob die Kamera nun lief oder nicht. [....] Die elektronische Bildaufzeichnung bietet die Möglichkeit, aus einer Unzahl von Aufnahmen die auszuwählen, die der auch sonst vorzufindenden Alltagssituation am nächsten kommt. Von besonderer Bedeutung war dies, wenn Pausen oder Gespräche gefilmt wurden. In der Kantine der Saline blieben die Kamera, die Beleuchtung und der Monitor einen ganzen Tag aufgebaut. Da das Team (ich lange vorher) auch sonst an den gemeinsamen Pausen in der Kantine teilgenommen hatte, war unsere Anwesenheit nicht ungewöhnlich oder befremdlich. [....] Ein [....] erheblicher Vorteil der magnetischen Bildaufzeichnung ist [....] die parallel zur Aufnahme mögliche Kontrolle des Fixierten auf einem Monitor. Beim Salinen-Film haben sich die daraus ergebenden Diskussionen als sehr fruchtbar erwiesen und nie zu Konflikten geführt, da die fachübergreifende Kompetenz der Hauptbeteiligten von der jeweiligen ‚Gegenseite' akzeptiert wurde. Daraus resultierte das gemeinsame Bemühen um bestmögliche Ergebnisse. Der Monitor macht weiterhin die Einbeziehungen der Gefilmten möglich, die jederzeit Einblick erhielten. Interessant scheint dabei die Beobachtung, daß durch den Monitor die sonst nicht zu durchschauende Aufnahmesituation, ‚das Geheimnis der Bilder', entzaubert wird. Schon nach kurzer Zeit war die Faszination an der Verwandlung der vertrauten Umgebung zum ‚Fernsehbild' weitgehend erloschen. Ab und zu ein Blick auf den Monitor – sich wiederum vergewissernd, daß nicht alles, was aufgenommen wird, für die Ewigkeit bestimmt ist; die vielen Fehlversuche und Leerläufe, die das Filmen (man kennt ja sonst nur die perfekten Ergebnisse) als mühevolle Arbeit nachvollziehbar machen – das alles trug zu einer sehr offenen und ungezwungenen Atmosphäre bei, bei der das Medium den Alltag eroberte."[241]

[241] Ballhaus 1987:124–125.

Nachdem die übrigen Arbeiter und Arbeiterinnen, von der Sirene zur Arbeit zurückgerufen, ihre Sachen zusammengepackt und den Raum verlassen haben, leitet der Film mit einem kurzen Kommentareinschub zur *zwölften Sequenz* [ab 0:29:56] über: „Nach der Mittagspause beantworten die langjährigen Arbeiter Albert Inze und Wilhelm Conradi einige Fragen."[242] Anschließend unterhält sich der Autor in der nun leeren Kantine mit den beiden Protagonisten bei einem Bier über die Arbeit in der Saline: „Und '65 bin ich denn ...., hab' ich hier am vierten Januar mal angefangen." [Edmund Ballhaus:] „Als Sieder ...." „.... als Sieder, erst. Wie der erste Tag rum war, dann abends um vier hier reingekommen bin, sag' ich ...., hier, da waren die Spinde [Albert Inze zeigt in Richtung der grünen Metallspinde] – hier saßen die andern, die zwei – drei und vier hatt' ich. Wär' ja am liebsten gar nich' wiederjekommen, so hart war der Tag. Na ja und denn ...." [Edmund Ballhaus:] „Erzähl' mal wieso ...." „Na ja, da hat der Kollege [er schaut Wilhelm Conradi an], der hat mich richtig vor'n Koffer jeführt, hat mir nur immer auf die dicksten Ecken jeführt, da mußt' ich den Tag derbe knüppeln. Arbeiten warste ja gewohnt, nich', aber das is' ja alles unjewohnt, nich' ...." [Edmund Ballhaus:] „Haste gezogen ...." „Ja, anziehen und rausschmeißen. Na ja, am andern Tag wiederjekommen. – Abends nach Hause jekommen, zu meiner Frau jesagt: ‚Wenn die Papiere nich' wären, wär' ich wieder wegjegangen.' Na ja, andern Morgen wieder hin, na ja und an dem Tag wurde es schon mal 'n bißchen besser, weil die andern haben Pfanne saubergemacht, nich'." [Edmund Ballhaus:] „Der Albert hat grad' gesagt, Ihr beide fühlt Euch also sehr verantwortlich hier im Betrieb, Ihr seid auch eine eigene Art. War das hier bei allen so, haben sich alle so verantwortlich gefühlt oder ...." „Nee ...." „Nein, nein, das is' ...." „Früher ja, aber heut' is' das nich' mehr so ...." „Heut is' das so, er is' praktisch für die Tischlerei überall verantwortlich ja, alles was Zimmermannsarbeiten, Tischlerarbeiten und alles so sind, verantwortlich ...." „Mädchen für alles ...." „.... Mädchen für alles kann man sagen, ja." [Edmund Ballhaus an Wilhelm Conradi gewandt:] „Und Du?" „Und ich bin auch was alles so anläuft, ja." „Mauern ...." „Mauern ...." „.... trocknen, alles ...." „.... trocknen, alles was vorkommt, ja ...." [Edmund Ballhaus:] „Wird Euch das auch, sagen wir mal, gedankt, daß Ihr Euch so einsetzt?" „Ja." „Habt Ihr 'n gutes Verhältnis, fühlt Euch wohl hier ...." „Wir haben mit der Firma 'n sehr gutes Verhältnis ...." „Mit dem Alten haben wir 'n gutes Verhältnis, kommen auch mit'm Chef gut zurecht ...." „Unser Chef is' .... ich meine, man kann sagen wie man will, wir kommen mit ihm sehr gut zurecht, ja." „Mit'm Chef, was wir ...., wir danken ihm noch, wenn er so lange lebt, wie wir ...." „Stell Dir mal vor, wenn man 38 Jahre lang wie er ...., 25 Jahre lang im Betrieb is', denn kennt man sich eigentlich, ja, kennt man die ganze Firma, die ganze Familie, ja. Is' ja 'n Familienbetrieb, is' ja nich' so wie anders, ja, wo du 'ne Nummer

242 SALINE LUISENHALL: 0:29:50–0:29:55.

bist, hier biste keine Nummer, ja, hier biste wirklich Arbeiter, ja.“ [Edmund Ballhaus:] „Wie merkste das?“ „Wie man das merkt? Weil man mit dem Chef reden kann, ja. Wenn irgend etwas is’, dann frägt man ihn, ja, und er gibt Dir ’ne Antwort, ja. [Edmund Ballhaus:] War’s sozusagen ’ne schöne Zeit, oder anstrengend oder ....“ „’Ne anstrengende Zeit.“ [Edmund Ballhaus:] „Biste froh, daß Du das gemacht hast?“ „Aber ’ne schöne Zeit ....“ „Ich will ehrlich sagen, ich hab’ mich in der Firma immer wohlgefühlt, ja, auch heute noch, ja. Hast alles hier, vernünftige Arbeitskollegen, ja. Ein normaler Betrieb, ja, wie wir sind, ja, da kannste nur mit zwei, drei alten, oder vier alten Leuten kannste das wirklich halten, ja. Wenn alles neue wären, ne, alles neue wären, plötzlich alle alten weggehen würden, ja, könnste das gar nich’ mehr halten.“ „Nee, die neuen machens nich’ ....“ „Ich meine ich weiß es ja nich’, ich hab’ keine Ahnung, ja, mir is’ das ja egal, ja, [ab hier zeigt ein Zwischenschnitt eine an der Wand der Kantine hängende Reproduktion einer idyllischen Landschaftsansicht, ein Aufziehen des Kamerazooms läßt die darunterstehenden Spinde mit den obenauf liegenden Schutzhelmen ins Bild kommen] die würden das erst nich’ machen, ja, mir is’ das egal oder ihm is’ das egal, ja, wir fangen auch morgens fünf Minuten früher an oder machen vorm Frühstück mal zehn Minuten mehr oder mittags mal zehn Minuten mehr, das spielt überhaupt keine Rolle, ja.“[243]

In Hinblick auf die Entstehung dieser Sequenz, welche die beiden Protagonisten in einer entspannten Gesprächssituation mit 3:15 sehr ausführlich zu Worte kommen läßt und zugleich Zeugnis von einer bemerkenswerten Annäherung zwischen Autor und Gefilmten ablegt, betont Edmund Ballhaus:

> „In den Pausen kommen mehrere Personen zu Wort, entweder äußern sie sich unbefragt, im Gespräch untereinander oder in der Unterhaltung mit dem Autor. So gewinnen einige Menschen Kontur, der Zuschauer lernt sie kennen und begleitet sie bei der Arbeit. Er nimmt Anteil am Geschehen. Eine wesentliche Rolle bei diesem Verstehensprozeß spielt die Kamera, sie ist selten distanziert, begibt sich hinein in den Strom des Geschehens, wechselt jedoch auch bewußt den Blickwinkel; mal ist sie Auge des teilnehmenden Beobachters, mal gibt sie die Sichtweise des Arbeiters wieder, andererseits beobachtet sie auch distanziert und analytisch. Die Besonderheit der Aufnahmesituation und die Anwesenheit des Filmteams sollten nicht verleugnet werden. [....] Der Ton mußte sich (auf Kosten der Qualität) dem Bemühen um die Erhaltung der alltäglichen Normalität unterordnen. Das Mikrofon wurde diskret gehandhabt und vermittelt so nicht das Gefühl der unerbittlichen, zur Veröffentlichung bestimmten Registrierung des Gesag-

[243] Albert Inze und Wilhelm Conradi in SALINE LUISENHALL: 0:29:56–0:33:11.

> ten. Das letztlich in Auszügen festgehaltene Gespräch mit den Arbeitern war nicht gestellt, es ergab sich aus dem natürlichen Ablauf am Ende der Mittagspause und fand in ungezwungener, der Situation angemessener Atmosphäre statt. Das Filmteam hatte wie immer am Mittagessen in der Kantine teilgenommen. Ein ‚Interviewleitfaden' oder Fragenkatalog existierte nicht; die Hoffnung auf eine natürlich sich entwickelnde Unterhaltung, deren Verlauf von der Situation und den Interessen der Arbeiter mitbestimmt werden sollte, erfüllte sich. Die Teilnahme des hinzukommenden zweiten Arbeiters war ebenso zufällig wie erwünscht."[244]

Mit der *dreizehnten Sequenz* [ab 0:33:16] knüpft der Autor unmittelbar an das vorangegangene Gespräch an und beobachtet nun einen der zuvor befragten Protagonisten bei der Arbeit in der Schreinerei. Ein Kameraschwenk über einen Hof des Salinengeländes zeigt den eingeschossigen Fachwerkbau zunächst von außen: „Die Tischlerei."[245] In der Werkstatt ist Albert Inze mit der Bearbeitung eines Holzstiels beschäftigt: „Albert Inze fertigt eine Krücke zum Salzziehen an."[246] Während er den Stiel mit einem Abzieheisen begradigt, vermittelt ein Schwenk über eine alte Bandschleifmaschine und eine große Hobelbank im Nebenraum einen Eindruck von der Ausstattung der Werkstatt. Anschließend glättet Albert Inze das Holz mit Schleifpapier und richtet das eine Ende auf der Hobelbank ab. Nachdem er das Zieheisen eingestielt hat, sägt er das überstehende Ende des Stiels ab und legt die fertige Krücke auf die Werkbank.

Die ersten beiden Einstellungen der *vierzehnten Sequenz* [ab 0:35:17] zeigen nun eine solche Krücke in Großaufnahme beim Zusammenziehen des Salzbreies in einer der Siedepfannen: „Besonders grobes Salz wird nur auf Bestellung produziert. So zum Beispiel im Frühherbst für die Sauerkrautindustrie."[247] Dabei ist die ungewöhnliche Größe der Salzkristalle gut zu erkennen: „Zur Gewinnung der großen Sauerkrautkristalle wird bei niedrigerer Temperatur gefahren und nur alle zwei bis drei Tage gezogen."[248] Während dem Zuschauer die Technik des manuellen Salzziehens hier nochmals detailliert vorgeführt wird, zeigen verschiedene Zwischenschnitte, wie die Arbeiter – unter ihnen auch Albert Inze und Achim Portius – das am Pfannenrand zusammengezogene Salz immer wieder auf die Wannenabdeckung oberhalb der Siedepfanne schaufeln: „Getrocknet wird es, wie zu früheren Zeiten das gesamte Salz, auf der hölzer-

244 Ballhaus 1987:122–123.
245 SALINE LUISENHALL: 0:33:02–0:33:04.
246 SALINE LUISENHALL: 0:34:03–0:34:07.
247 SALINE LUISENHALL: 0:35:33–0:35:39.
248 SALINE LUISENHALL: 0:36:00–0:36:07.

nen Pfannenabdeckung."[249] Abschließend verdeutlicht die Großaufnahme einer der hierbei verwendeten Salzschaufeln, wie das gelochte Schaufelblatt ein Ablaufen der überschüssigen Sole aus dem der Siedepfanne entnommenen Salzbrei ermöglicht. Mit dieser letzten Einstellung leitet der Film – ebenso wie beim Einstielen der Ziehkrücke in der dreizehnten und ihrer Verwendung zum Salzziehen in der vierzehnten Sequenz – unmittelbar zur Anfertigung des zuvor gezeigten Werkzeuges und damit zu den Arbeiten in einer weiteren Werkstatt der Saline über: „Auch die Salzschaufeln werden im Betrieb hergestellt."[250]

Zu Beginn der *fünfzehnten Sequenz* [ab 0:37:53] stanzen zwei Arbeiter in der salineneigenen Schlosserei mit einer manuell betriebenen Stanzvorrichtung Löcher in das Blatt einer Schaufel. Während dieser Vorgang detailliert gezeigt wird, stellt die Kommentarsprecherin die Werkstatt vor und faßt zu weiteren Aufnahmen die Aufgaben der Schlosserei kurz zusammen: „In der Werkstatt wie auch in der Tischlerei werden Werkzeuge und Geräte für den Salinenbetrieb hergestellt, defekte Maschinen wie diese Schraubenpumpe repariert und erneuert [ein Zwischenschnitt zeigt nun die in einer Ecke der Werkstatt stehende alte Pumpe]. Vieles wurde vor Jahren aus anderen stillgelegten Salinen ausgebaut und fand in der Saline Luisenhall Verwendung. Anderes wurde speziell in der Göttinger Saline entwickelt. Man muß sich selbst helfen, eine Zulieferindustrie existiert nicht."[251] Hierauf beobachtet die Kamera die beiden Arbeiter bei der Instandsetzung der bereits zuvor gezeigten alten Schraubenpumpe:

> „Vor allem die langjährigen Mitarbeiter haben so viel handwerkliches Geschick, daß sie die unterschiedlichsten Tätigkeiten verrichten können: Vom Mauern eines unterirdischen Heizschachtes bis zum Bau einer neuen Pfanne, vom Stiel für den Handrechen bis zum Anfertigen der durchlöcherten Salzschaufel. In der betriebseigenen Schmiede, der Schlosserei und der ehemaligen Stellmacherei werden Werkzeuge und Geräte für den Salinenbetrieb hergestellt, defekte Maschinen repariert und erneuert. Das sonst übliche Auswechseln von Ersatzteilen entfällt hier, weil es keine Zulieferindustrie gibt. Während andernorts Industrieunternehmen von weiter zunehmender hochgradiger Arbeitsteiligkeit geprägt sind, so daß Zusammenhänge nur noch schwer nachvollziehbar sind, kennen die Arbeiter den Arbeitsablauf und werden nach Bedarf auch für unterschiedliche Arbeiten eingesetzt. Die Annahme, es handle sich hier um eine vorindustrielle Idylle, würde je-

249 SALINE LUISENHALL: 0:36:19–0:36:24.
250 SALINE LUISENHALL: 0:38:05–0:38:08.
251 SALINE LUISENHALL: 0:38:41–0:39:06.

> doch an der Wirklichkeit vorbeigehen. Die Arbeit, die den Menschen nur in geringem Maße von Maschinen abgenommen wird, ist mühevoll. Hier bestehen Brüche zwischen der Arbeitswirklichkeit und ihrer Widerspiegelung in den Augen des faszinierten Beobachters."[252]

Mit der *sechzehnten Sequenz* [ab 0:39:54] stellt der Autor der bisher behandelten traditionellen Technik des manuellen Salzziehens mit dem Zieheisen das moderne, weitgehend automatisierte Verfahren gegenüber, welches in der Saline Luisenhall an den übrigen beiden Siedepfannen angewandt wird. Hierbei zeigt die erste Einstellung der Sequenz einen mächtigen, hydraulisch bewegten Rechen beim Zusammenschieben des Salzes in einer der Pfannenanlagen: „Die Automatikpfanne."[253] Nun befreit ein Arbeiter mit einer Salzschaufel den vorderen Rand der Wanne vom hier anhaftenden Salz: „Zuerst, wie auch bei den anderen Pfannen, das Abstechen des am Pfannenrand festgewachsenen Salzes."[254] Anschließend erläutert die Kommentarsprecherin zu verschiedenen Einstellungen des sich über die Soleoberfläche bewegenden Rechenarmes und eines Arbeiters beim Absaugen des zusammengeschobenen Salzes die Funktionsweise dieser Anlage: „Der Raker schiebt das Salz an den Pfannenkopf, wo es dann mit dem Schnorchel abgesaugt werden kann."[255] Weitere Detailaufnahmen der sich in die dampfende Sole absenkenden Ziehspaten und eines das Salz ansaugenden Schnorchels vervollständigen die Beschreibung dieser automatisierten Form der Salzgewinnung. Eine Seitenansicht des sich behäbig bewegenden Rakers mit seinen zahlreichen, sich hebenden und senkenden Spatenblättern verdeutlicht anschaulich die Funktionsweise dieser mächtigen Konstruktion: „Die Spaten werden mechanisch angehoben. Der Raker fährt auf Schienen zur Pfannenmitte, um weiteres Salz anzuziehen."[256] Ein abschließender Blick auf das am Wannenrand bereits zusammengezogene Salz zeigt nochmals die – insbesondere im Vergleich zum manuellen Pfannenbetrieb – enorme Leistungsfähigkeit dieser Anlage.

Begleitet von verschiedenen kürzeren, den komplexen Verarbeitungsprozeß erläuternden Kommentarpassagen verfolgt die sich hieran anschließende *siebzehnte Sequenz* [ab 0:42:18] nun detailliert den Weg des zuvor gewonnenen Salzes über zahlreiche weitere Stationen bis hin zu Verpackung und Expedition: „Im Trocknergebäude."[257] Nach einem Blick in das Dachgeschoß des

---

252 Ballhaus 1988:94.
253 SALINE LUISENHALL: 0:39:59–0:40:01.
254 SALINE LUISENHALL: 0:40:09–0:40:14.
255 SALINE LUISENHALL: 0:40:23–0:40:28.
256 SALINE LUISENHALL: 0:41:43–0:41:50.
257 SALINE LUISENHALL: 0:42:20–0:42:22.

Trocknergebäudes, wo das Salz von einem Transportband im Hintergrund über einen großen Trichter aus Kupferblech in eine im darunterliegenden Stockwerk arbeitende Zentrifuge gelangt, beschreibt ein Kameraschwenk entlang der Anlage den Weg des Rohsalzes auf ein weiteres Förderband: „Aus den Pfannen wird der Salzbrei auf den Dachboden gepumpt und fällt durch einen Trichter in die Zentrifuge."[258] Während ein Arbeiter eine Tür am Gehäuse öffnet und mit einem Gummihammer von außen gegen die Verkleidung schlägt, gewährt die Kamera dem Zuschauer einen Blick in das Innere der mächtigen Zentrifuge: „Ab und zu muß im Gehäuse angesetztes Salz abgeklopft werden."[259] Die hier abgetrennte Sole fließt aus einem Ablaufrohr in ein darunterliegendes Auffangbecken: „Die abgeschleuderte Flüssigkeit fließt zurück in die Pfanne."[260] Dann wird das entwässerte Salz über ein Transportband weiterbefördert: „Die Restfeuchtigkeit des Salzes liegt nun bei etwa acht Prozent."[261]

Anschließend wird es über eine schiefe Ebene einem großen, zigarrenförmigen Trockenofen zugeführt, wobei eine geschickte Kombination aus Kamerazoom und Kameraschwenk seinen weiteren Weg verfolgt: „Im Wirbelschichttrockner, dessen Gehäuse aus der stillgelegten Lüneburger Saline stammt, wird die Restfeuchtigkeit bis auf ein Prozent reduziert."[262] Darauf setzt sich der Transport des Salzes, auch in dieser Einstellung wieder durch einen entsprechenden Kameraschwenk veranschaulicht, über eine Schraubenförderanlage und ein Becherwerk nach oben fort: „Über ein Becherwerk erfolgt der Transport zur Salzmühle im Obergeschoß."[263] Hier fällt es nach dem Durchlaufen des Mahlwerkes in der gewohnt feinen Form durch einen Rost: „Auf dem Sieb über dem Walzwerk der Salzmühle bleiben die zu großen Klumpen liegen."[264] Verschiedene Einstellungen zeigen währenddessen die Salzmühle, den Antrieb des Walzwerkes über einen breiten Treibriemen und den Ausstoß des feingemahlenen Endproduktes: „In der Salzmühle werden kleinere Salzklumpen zerdrückt, ohne daß dabei die typisch grobe Struktur des Göttinger Salzes zerstört wird."[265] Ein Arbeiter, der gerade an der Anlage vorübergeht, entfernt hier einige größere Salzklumpen: „Wer vorbeikommt, achtet darauf, daß das Sieb der Salzmühle nicht verstopft."[266]

---

258 SALINE LUISENHALL: 0:42:27–0:42:33.
259 SALINE LUISENHALL: 0:42:55–0:42:59.
260 SALINE LUISENHALL: 0:43:13–0:43:16.
261 SALINE LUISENHALL: 0:43:29–0:43:33.
262 SALINE LUISENHALL: 0:43:58–0:44:06.
263 SALINE LUISENHALL: 0:44:34–0:44:38.
264 SALINE LUISENHALL: 0:45:01–0:45:05.
265 SALINE LUISENHALL: 0:45:13–0:45:20.
266 SALINE LUISENHALL: 0:45:23–0:45:28.

Über ein langes, an der Decke des Raumes entlang geführtes Transportband erreicht das Salz eine weitere Verarbeitungsstation: „Der Rüttler."[267] Ein gewaltiger, um seine eigene Achse oszillierender Stahlzylinder trennt die Salzkristalle nach ihrer Größe auf und führt sie anschließend verschiedenen Transportbändern zu: „Im Inneren des Rüttlers befinden sich Siebe mit unterschiedlich großen Durchlässen. So wird das Salz nach Korngröße sortiert."[268] Ein auf diese Gesamtansicht der Sortieranlage folgender Kamerazoom auf den Einlauf des Rüttlers läßt die von oben erfolgende Zuführung des Salzes erkennen; weitere Einstellungen zeigen den Austritt der unterschiedlichen Körnungen an den verschiedenen Ausläufen der Maschine, wobei ein Blick vom Rüttler herab auf eines der Förderbänder dem Zuschauer den weiteren Weg des Salzes verdeutlicht: „Transportbänder befördern das Salz zum Magazin. Von dort weiter zu den einzelnen Abpackstationen."[269] Währenddessen rieselt das Salz am Ende der Förderbänder durch eine Luke im Boden auf große Haufen im darunterliegenden Lager, wo es eine Arbeiterin erneut auf ein Transportband schaufelt und eine weitere Einstellung den hier ebenfalls beschäftigten Sanchez Rodriguez zeigt. Über weitere Transportbänder erreicht das Salz nun die erste Abpackstation: „Für das Pökelsalz ist ein Mann verantwortlich."[270] Darauf läßt ein Arbeiter eine größere Menge Salz in einen Mischer einlaufen, feuchtet es mit etwas Wasser an und setzt anschließend noch den Inhalt eines kleineren Beutels zu: „Er fügt Natriumnitrit hinzu und verpackt dann das Salz, das zum Einlegen von Schweinefleisch verwendet wird."[271]

Im Magazin verteilt Sanchez Rodriguez eine dunkelblaue Flüssigkeit auf einem Haufen Salz und schaufelt dieses dann in Richtung eines großen Ansaugrohres: „Vieh, Streu- und Gewerbesalz wird vergällt und ist damit steuerfrei. Erkennbar ist es durch seine Einfärbung."[272] Die folgenden Einstellungen zeigen nun das Abpacken des Speisesalzes in einem weiteren Raum: „Auch der Waagemechanismus für das Haushaltssalz ist selbstkonstruiert."[273] An dieser Abfüllstation tüten zwei Arbeiterinnen das Salz ein, kontrollieren das Gewicht auf einer danebenstehenden Zeigerwaage und fügen bei Bedarf noch etwas Salz hinzu: „Jede Tüte Salz wird abgewogen. In diesem Fall muß etwas nachgefüllt werden."[274] Anschließend schieben sie die Tüten auf einem Packtisch weiteren Frauen zu, welche sie mit einem Einleger versehen und mit Kle-

267 SALINE LUISENHALL: 0:45:44–0:45:46.
268 SALINE LUISENHALL: 0:46:22–0:46:30.
269 SALINE LUISENHALL: 0:46:37–0:46:43.
270 SALINE LUISENHALL: 0:47:33–0:47:36.
271 SALINE LUISENHALL: 0:47:41–0:47:47.
272 SALINE LUISENHALL: 0:47:57–0:48:04.
273 SALINE LUISENHALL: 0:48:22–0:48:26.
274 SALINE LUISENHALL: 0:48:49–0:48:54.

beband verschließen, wobei sich einige Arbeiterinnen trotz der erheblichen Lärmentwicklung benachbarter Transportbänder angeregt unterhalten. Mit langen, ruhigen Aufnahmen der wenigen, sich in kurzen Intervallen wiederholenden Handgriffe und einem Zwischenschnitt auf den teilnahmslosen Gesichtsausdruck einer der hier beschäftigten Frauen weist der Autor nachdrücklich auf die Monotonie dieser Arbeit hin:

> „Beim Abpacken wird der geringe Technisierungsgrad im Vergleich zu anderen Industriebetrieben besonders deutlich: Per Hand füllen drei Frauen mit Hilfe eines alten Waagemechanismus das Salz in Tüten. Auf einer Haushaltswaage überprüfen sie das Gewicht jeder Packung und füllen entweder noch Salz hinzu oder entnehmen eine Prise."[275]

Nachdem eine weitere Arbeiterin mehrere Packungen Salz in ein Folienschweißgerät eingelegt und die bereits verschweißten Gebinde auf einer danebenstehenden Palette aufgeschichtet hat, wechselt der Film zu einer Laderampe an der Außenseite des Gebäudes über. Hier nehmen Sanchez Rodriguez und ein jüngerer Kollege große Säcke entgegen und legen sie auf eine bereitstehende Palette, während man durch eine geöffnete Tür eine ältere Frau mit Kopftuch an einer Maschine erkennt: „Maria, die Frau von Sanchez Rodriguez, verrichtet unterschiedliche Arbeiten im Bereich der Endproduktion."[276] Zwei weitere Einstellungen zeigen sie an einem Füllautomaten beim Abfüllen großer Kunststoffsäcke: „Hier packt sie 50-Kilo-Säcke ab, die für den Großhandel bestimmt sind."[277] Abschließend verfolgt ein Kameraschwenk einen der Säcke auf seinem Weg von der Abfüllstation über ein Transportband ins Freie. In der Lagerhalle versetzt nun ein Arbeiter mit einem Gabelstapler eine bereits mit Kunststoffolie zum Transport abgedeckte Palette mit Salzsäkken: „Die Saline stellt im Jahr ca. 3.500 Tonnen Haushaltssalz, 1.500 Tonnen Pökelsalz und 1.000 Tonnen Vieh-, Gewerbe- und Auftausalz her."[278] Die Sequenz schließt mit einer äußerst unkonventionellen, während der Fahrt von der Gabel des Fahrzeuges aus gedrehten Einstellung, welche zwischen der Hubmechanik hindurch den noch recht jungen Fahrer bei der Bedienung des Staplers zeigt.

Während zu Beginn der *achtzehnten* und letzten Sequenz [ab 0:52:17] – begleitet von einem leichten Tonüberhang des Motorengeräusches des Gabelstaplers aus der vorangegangenen Einstellung – sich die Protagonisten Achim

---

275 Ballhaus 1988:96.
276 SALINE LUISENHALL: 0:50:29–0:50:35.
277 SALINE LUISENHALL: 0:50:48–0:50:53.
278 SALINE LUISENHALL: 0:51:54–0:52:06.

Portius und Albert Inze, von einer bemerkenswerten Zoomfahrt der Kamera begleitet, auf dem Werksgelände mit einem Handkarren vor im Hintergrund haushoch aufgeschichtetem Altholz auf den Betrachter zubewegen, kündigt die Kommentarsprecherin zum Heulen der Werkssirene das Ende dieses Arbeitstages an: „Feierabend in der Saline Luisenhall."[279] Nachdem nun ein Kameraschwenk Maria Rodriguez, welche sich vom Zuschauer im Vorübergehen mit den Worten „Auf Wiedersehen!" verabschiedet, ein Stück auf ihrem Heimweg über das Salinengelände begleitet hat, zeigen die folgenden Einstellungen die sich direkt an ein Betriebsgebäude anschließende Stallanlage: „Auf dem Betriebsgelände befinden sich noch immer die Ställe, die früher zu jedem Arbeiterhaushalt der Saline gehörten."[280] Ein Misthaufen, freilaufende Hühner, einige Kaninchenställe und die in ihren Koben genüßlich schmatzenden Schweine erwecken hier den Eindruck einer regelrechten Landwirtschaft: „Heute halten hier nur noch Albert Inze und ein Rentnerehepaar Hühner, Kaninchen, die Ziege und zwei Schweine."[281] Anschließend sieht man Albert Inze beim Füttern der Schweine: „Gefüttert wird nach Feierabend."[282]

Mit der vorangegangenen Einstellungsfolge durch einen kurzen Zwischenschnitt verbunden – eine ältere Frau auf dem Weg von den Stallgebäuden zu einem benachbarten, mit LKWs zugestellten Hof des Werksgeländes – wechselt der Film nun in die Waschräume des Betriebes über. Hier duschen und waschen sich die Arbeiter der Saline, unter ihnen auch Wilhelm Conradi: „Im ehemals als ‚Badehaus' bezeichneten Gebäude neben der Kantine erfolgt die Reinigung von Staub, Asche, Schweiß und Salz."[283] Nach dem Umkleiden unterhält sich Sanchez Rodriguez in der Kantine bei einem Bier in gebrochenem Deutsch mit seinen nun ebenfalls radebrechenden Kollegen an den Nachbartischen, die im Verlauf dieses Gespräches durch einen Kameraschwenk und verschiedene Zwischenschnitte gezeigt werden, ein kurzer Kommentareinschub erläutert dem Zuschauer seine spanischen Äußerungen: „Almeria, Almeria is' gutes Urlaub. Lange, lange .... Is' wie lange? Zwei Stunde Flug. Zwei Stunde nach Hause. Keine Probleme." „Von wo seid Ihr geflogen, Düsseldorf?" „Düsseldorf ...." „Düsseldorf – Almeria zwei Stunde ...." [Kommentarsprecherin: „Sanchez Rodriguez erzählt vom Urlaub in seiner Heimat Spanien."[284]] „Du keine Angst Flugzeug, keine Angst?" „Viel, viel is' .... ich bringe ...." „Johann ...." „.... viel gut, viel, viel ...." „Johann ...." „.... ein Hotel ...." „.... du keine Angst, Flugzeug?" „Ich keine Angst. Warum Angst? Ich keine Angst ...." [Alle

279 SALINE LUISENHALL: 0:52:44–0:52:46.
280 SALINE LUISENHALL: 0:53:13–0:53:19.
281 SALINE LUISENHALL: 0:53:28–0:53:36.
282 SALINE LUISENHALL: 0:54:01–0:54:04.
283 SALINE LUISENHALL: 0:54:42–0:54:50.
284 SALINE LUISENHALL: 0:56:34–0:56:38.

lachen] „Du Angst? Warum?" „Ich viel Angst ...." „Ja, na ja, Scheiße ...." „Schwiegermutter?" „Schwiegermutter gut."[285]

Während sich die Unterhaltung auf diese Weise stockend und von längeren Pausen unterbrochen noch etwas fortsetzt und die ersten Arbeiter bereits den Heimweg antreten, trinkt Sanchez Rodriguez noch ein ihm von den Kollegen angebotenes Glas Korn. Mit einem Kameraschwenk über die mittlerweile leeren Tische und Bänke der Kantine, an denen lediglich Sanchez Rodriguez und drei weitere Arbeiter zurückgeblieben sind, leitet ein Gesprächsfetzen aus dem Off zur letzten Einstellung der Sequenz über: „Wo is' denn der Herbert eigentlich geblieben?" „Der hat sich verdünnisiert." „Wollt' er nich' mit auf die Kiste ...."[286]

Hierauf klingt der Film in Form einer ausgedehnten Plansequenz von beeindruckenden 1:53 Länge[287] langsam aus: Nachdem ein jüngerer Arbeiter auf seinem Moped über den Hof in der Ferne entschwunden ist, schwenkt die Kamera zum Eingang der Kantine, aus der gerade Sanchez Rodriguez mit einer Tasche in der Hand ins Freie tritt. Ein weiterer Schwenk verfolgt ihn an der Vorderseite der Kantine entlang bis zu einer Ecke des Gebäudes, wo er in Richtung eines weit entfernten Tores am Rande des Salinengeländes geht und die Kamera ihn mittels einer langen Zoomfahrt ein Stück des Weges begleitet, um ihn schließlich auf der dahinterliegenden Straße endgültig aus den Augen zu verlieren. Während Sanchez Rodriguez über das Betriebsgelände allmählich in Richtung Tor entschwindet, beginnt der Filmabspann [ab 0:59:34] abzurollen und der Autor erteilt dem Betriebsinhaber Bartold Levin ein letztes Mal das Wort: „Wie sehen Sie denn eigentlich die Zukunft einer doch so traditionellen Salzproduktionsanlage unter den gegenwärtigen Bedingungen der Großtechniken ....?" „Ja, das ist natürlich schon 'ne ganz heikle Frage, denn Sie wissen, es gibt also sieben Salzerzeuger in der Bundesrepublik, davon sechs nur Speisesalzerzeuger, und da sind die sechs größten, also da sind wir der kleinste sozusagen, der nächste ist über hundert Mal, zweihundert Mal größer, und in der Industrie sind so kleine Betriebe einfach nicht mehr lebensfähig ...."[288] Das sich hieran direkt anschließende Resümee der Kommentarsprecherin scheint die Befürchtungen Bartold Levins zu bestätigen: „Arbeitsalltag in einer Siedepfannensaline. Inzwischen hat die Realität den Film bereits überholt. Bald nach den Filmaufnahmen wurde auch die letzte Pfanne auf Automatikbetrieb umgestellt. Dort, wo Sanchez Rodriguez abends das Betriebs-

285 Sanchez Rodriguez in SALINE LUISENHALL: 0:56:05–0:57:12.
286 SALINE LUISENHALL: 0:57:57–0:58:03.
287 Vgl. SALINE LUISENHALL: 0:58:05–0:59:58.
288 Bartold Levin in SALINE LUISENHALL: 0:58:28–0:59:04.

gelände verläßt, hat die Familie Levin inzwischen Autowaschstraßen als zusätzliche Erwerbsquelle errichten lassen."[289] [Filmende bei 0:59:58]

Zu den Reaktionen der Salinenmitarbeiter auf diesen – gerade auch in Hinblick auf sein anspruchsvolles Konzept – sehr gelungenen Film, welcher allein bei der überwiegend aus fachfremden Mitarbeitern bestehenden Abnahmekommission des IWF auf wenig Verständnis stieß,[290] bemerkt Edmund Ballhaus:

> „Selbstverständlich haben wir den fertigen Film dann in der Saline vorgeführt, übrigens auch in der Kantine. Wie bei meinen späteren Filmen war die Reaktion überaus positiv. Ich glaube, daß dies auch bei kritischer Bestandsaufnahme eines Ereignisses der Fall ist. Wenn die Gefilmten das Bemühen um eine redliche Bestandsaufnahme spüren, nehmen sie auch eine kritische Reflexion hin und respektieren die ehrliche Arbeit; im Gegenteil wird dadurch in der Regel eine spannende Diskussion in Gang gesetzt. Allerdings wußten die Beteiligten bei meinen Filmen eigentlich immer recht genau, was sie erwartet; ich habe noch nie entgegen aller Vorhersagen ganz unerwartete Bilder präsentiert. Nicht zuletzt sind die Protagonisten von der Nähe überrascht, die ich mit meinen Einstellungen herstelle. Diese Nähe und die Tatsache, daß sie meist ausführlich zu Wort kommen, führt bei ihnen als Zuschauerinnen und Zuschauer zu einer fast immer positiven Reaktion. Allein, daß sie sich und ihre Bekannten im Film sehen können, ist im übrigen schon eine wichtige Voraussetzung für eine gute Bewertung (diese Tatsache erwähne ich, obwohl sie natürlich Anlaß zur [selbst-] kritischen Reflexion gibt). Zusammenfassend waren also meine Erfahrungen gerade bei diesem Projekt von grundlegender Bedeutung für meinen Entschluß, mich dem kulturwissenschaftlichem Filmschaffen zu verschreiben. Den Film SALINE LUISENHALL empfinde ich immer noch als gutes Beispiel für einen dramaturgisch und gestalterisch, aber auch inhaltlich gelungenen Film. Das Anliegen, die besonderen Kommunikations- und Arbeitsformen und die Bandbreite personaler Interaktion in einem wenig technisierten Betrieb vorzustellen, findet im Film eine adäquate Umsetzung."[291]

---

289 SALINE LUISENHALL: 0:59:06–0:59:30.
290 Vgl. Befragung Edmund Ballhaus 1997:423–424.
291 Befragung Edmund Ballhaus 1997:433.

Copyrighted material

3.2 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL VOM WANDEL EINES TRADITIONELLEN HANDWERKES

„Dieser Spaten ist aus einem Stück geschmiedet. Er ist sehr aufwendig herzustellen und bedarf auch einiger Fachkenntnis. Gefertigt wird dieser Spaten wahrscheinlich nur noch solange, wie ich selber in der Lage bin, körperlich die schwere Arbeit zu verrichten oder aber solange Nachfrage besteht. – Dies ist ein Spaten aus hochfestem Walzstahl gefertigt, aus zwei Teilen zusammengeschweißt. Das ist unsere Hauptproduktion und den werden wir auf jeden Fall in der Zukunft weiterhin produzieren."[292]

Eine weitere ungewöhnliche Parallelproduktion dokumentiert Edmund Ballhaus in seinem 1988 in der Kategorie Hochschulunterrichtsfilm veröffentlichten Film SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL. VOM WANDEL EINES TRADITIONELLEN HANDWERKES[293]. Die ebenso wie SALINE LUISENHALL während seiner Tätigkeit als Referent am IWF im Rahmen des Projektes *Volkskundliche Filmdokumentation in Niedersachsen* entstandene und im Jahre 1986 auf 16mm-Material gedrehte Produktion von 42 Minuten Länge zeigt den Arbeitsalltag in der Spatenschmiede der Familie Kretzer in Exten im Kreis Rinteln, wobei der hier seit Generationen betriebenen traditionellen Schmiedetechnik – etwa mit einem alten, wassergetriebenen Eisenhammer – die an industriellen Produktionsverfahren orientierte moderne Spatenfertigung in derselben Werkstatt gegenübergestellt wird. Obwohl der Spatenschmiedemeister in dieser in Hinblick auf den Kommentareinsatz [3:48] ausgesprochen zurückhaltend gestalteten Dokumentation mit insgesamt 13:21 recht ausführlich zu Worte kommt, blieb dem Autor sein Protagonist nach eigener Aussage jedoch bis zuletzt fremd;[294] zudem konnte auf die soziale und ökonomische Bedeutung der in dieser Region früher weit verbreiteten kleinen Familienbetriebe nicht näher eingegangen werden:

„Dies ist bei SPATENHERSTELLUNG schon deshalb nicht mehr möglich gewesen, weil ich bei der Durchführung des Gesamtprojektes zunehmend in Zeitverzug kam; außerdem fand ich zum Spatenschmied überhaupt keinen Zugang, der ursprünglich vorgesehene Autor stand für die Vorbereitungen nicht zur Verfügung (die inhaltlichen und me-

---

292 Betriebsinhaber Adolf Kretzer in SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:29:01–0:29:53.

293 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL. VOM WANDEL EINES TRADITIONELLEN HANDWERKES Prod.: 1986; Publ.: 1988; 16mm; Farbe; 42 Min.; Autoren: Edmund Ballhaus, Reinhold Wüllner; Kamera und Ton: H. Wittmann, K. Kemner; Produktion und Veröffentlichung: Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

294 Vgl. Befragung Edmund Ballhaus 1997:434.

thodischen Vorüberlegungen der Antragsteller sind aus heutiger Sicht sehr kritisch zu beurteilen). Daher ist es nicht verwunderlich, daß der Film SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL. VOM WANDEL EINES TRADITIONELLEN HANDWERKES erhebliche Schwachstellen aufweist. Die Gegenüberstellung traditioneller handwerklicher und industrieller Produktion in einem Betrieb ist noch recht akzeptabel, obgleich der Kameramann sehr auf die exakte Darstellung der Produktionsschritte fixiert war und meinen Vorschlägen, die Personen, die Arbeitsbedingungen und die Besonderheiten des Betriebes noch stärker in den Vordergrund zu rükken, sehr skeptisch gegenüberstand. So erinnere ich mich noch an eine Situation, als die Mutter des Betriebsinhabers ihm das Frühstück an den Arbeitsplatz brachte und ich den Kameramann bat, dies aufzunehmen; er verweigerte es mit dem Hinweis auf das schlecht gesetzte Licht."[295]

Daß sich SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL jedoch nicht – wie so viele konventionelle kulturwissenschaftliche Handwerksdokumentationen – lediglich auf die Darstellung des Herstellungsverfahrens beschränkt, zeigt bereits der Sequenzplan des Films, in dessen Verlauf Edmund Ballhaus sowohl die historische Entwicklung des Betriebes, die sozialen und ökonomischen Ursachen für die allmähliche Umstellung der Produktion in den siebziger Jahren als auch das Verhältnis zu den Nachbarn in Form von drei aus einem Interview mit dem Betriebsinhaber herausgelösten Gesprächssequenzen behandelt.

Nach Einblendung des Filmtitels in Form einer Schrifttafel vor blauem Hintergrund führt die *erste Sequenz* [ab 0:00:09] den Zuschauer in einer von einem erläuternden Off-Kommentar begleiteten Einstellungsfolge ganz allmählich an das komplexe Thema heran, wobei die Kamera zunächst eine idyllisch gelegene Anstauung des Flusses Exter zeigt: „Im Wesertal unweit der Stadt Rinteln wird der Fluß Exter an einer Stelle abgeleitet und aufgestaut. Aus der Kraft des gespeicherten Wassers gewinnt die Spatenschmiede der Familie Kretzer einen großen Teil ihres Energiebedarfs."[296] Ein Schwenk über die Wasserfläche lenkt den Blick auf den am Rande des Gewässers gelegenen Gebäudekomplex der Spatenschmiede: „Ein Blick auf das Wehr und das Betriebsgebäude, das um die Jahrhundertwende errichtet wurde."[297] Mit einem Rechen entfernt ein junger Mann große Mengen angeschwemmten Laubes aus einem Laubfang an der Außenseite des Turbinenhauses: „Durch Gitter am Turbineneinlauf wird Laub und anderes Geschwemmsel abgehalten. Im Herbst muß es

[295] Befragung Edmund Ballhaus 1997:434.
[296] SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:00:11–0:00:25.
[297] SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:00:37–0:00:42.

	0:00:00	Filmtitel	
		1. Teil – Einführung [7:00]	
1.	0:00:09	*Vorstellung der Spatenschmiede:* 1. Die betriebseigene Energieerzeugung 2. Der wassergetriebene Schmiedehammer	3:40
2.	0:03:49	Meister Kretzer zur Entwicklung des Familienbetriebes, zugleich Vorstellung der Mitarbeiter	3:20
		2. Teil – Die traditionelle Spatenfertigung [21:51]	
3.	0:07:09	Fertigung handgeschmiedeter Spatenblätter	14:49
4.	0:21:58	Zusammenfassung der Bearbeitungsschritte durch den Spatenschmiedemeister	2:02
5.	0:24:00	Schleifen und Einstielen der Spatenblätter	5:00
		3. Teil – Die moderne Spatenproduktion [8:25]	
6.	0:29:00	Vergleich von handgeschmiedeten und aus Walzblech gefertigten Spaten durch den Spatenschmiedemeister	0:54
7.	0:29:54	Meister Kretzer zur Produktionsumstellung im Jahre 1974	2:56
8.	0:32:50	Herstellung von aus Walzblech gefertigten Spatenblättern	2:57
9.	0:35:47	Zusammenfassung der Bearbeitungsschritte durch den Spatenschmiedemeister	1:38
		4. Teil – Filmausklang [4:10]	
10.	0:37:25	Gespräch mit Meister Kretzer über sein Hobby, das Verhältnis zu den Nachbarn und die Einschränkung des Schmiedebetriebes	4:10
	0:41:35	Abspann	
	0:41:54	Filmende	

mehrmals täglich abgeharkt werden. Hinter dem Gitter treibt der Wasserdruck in frostsicherer Tiefe eine Francis-Schachtturbine an, die etwa 34 PS leistet."[298] Mit der folgenden Einstellung wechselt der Film in das Innere des Gebäudes, wo die großen Schwungräder der Turbine zunächst noch stillstehen. „Im Inneren des Turbinenhauses befindet sich die Antriebswelle mit den Schwung- und Antriebsrädern."[299] Nun gibt ein Mitarbeiter durch Drehen an einem Handrad die Bremse frei: „Beim Lösen der Bremse verwandelt sich der Wasserdruck in Rotation."[300] Nachdem sich der Bremsschuh vom großen Schwungrad gelöst hat und die Antriebswelle allmählich auf Nenndrehzahl hochgelaufen ist, reguliert der junge Mann die Anlage ein: „Ein Preßölregler regelt die Durchflußmenge und damit die Umdrehungszahl der Turbine."[301] Eine Aufnahme des Generators, welcher durch einen Transmissionsriemen mit der Antriebswelle der Turbine verbundenen ist, und ein Kameraschwenk von den großen Schwung-

[298] SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:00:50–0:01:13.
[299] SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:01:15–0:01:20.
[300] SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:01:28–0:01:32.
[301] SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:02:01–0:02:06.

rädern auf eine durch eine Klappe im Boden sichtbare Wasserfläche vervollständigen diesen ersten Eindruck vom Turbinenhaus: „Flachriemen verbinden die Turbine mit einem Wechselstromgenerator und treiben unterschiedliche Maschinen an. Unter dem Turbinenhaus läuft das Wasser durch einen Schacht wieder zurück in die Exter."[302] Durch eine Öffnung im Mauerwerk führt ein weiterer Riemen zu dem in einem benachbarten Raum aufgestellten großen Schmiedehammer: „Die Antriebswelle der Turbine treibt den Eisenhammer an, der in einem Nebenraum steht."[303] Ein Schwenk an der gewaltigen Maschine herab veranschaulicht den Antriebsmechanismus des Hammerwerkes und läßt im weiteren Verlauf der Einstellung den Betriebsinhaber ins Bild kommen, der hier gerade ein neues Geschläge eingesetzt hat: „Herr Kretzer, der Spatenschmiedemeister, bei der Reparatur des Schmiedehammers."[304] In Gegenwart eines Lehrlings richtet er den Hammer neu ein und nimmt einige kurze Probeläufe vor, während die Sprecherin mit einem weiteren Kommentareinschub zur nächsten Einstellungsfolge und schließlich zur zweiten Sequenz des Films überleitet: „Er erläutert die Arbeit und führt im anschließenden Gespräch in den Betrieb ein."[305] In der Werkstatt neben dem soeben reparierten Eisenhammer stehend beschreibt der Spatenschmiedemeister zunächst die mit der Nutzung dieser archaischen Technik verbundenen Schwierigkeiten, etwa bei der Ersatzteilbeschaffung: „Wir haben eben ein neues Geschläge eingesetzt, das alte ist vor etwa einer Woche zerbrochen. Die ganze Fertigstellung hat also fast eine Woche gedauert. Das liegt daran, daß das Sonderanfertigungen sind und der Reparaturbetrieb sich auf die Gegebenheit erst einstellen muß und somit dauert die Sache eben etwas länger."[306]

An diese erste Vorstellung der Schmiede und die Erläuterung einiger technischer Details, vor deren Hintergrund die spätere Spatenfertigung mit ihren ungewöhnlichen Produktionsbedingungen erst vollauf verständlich wird – von der Anstauung des Flusses über die Laubentfernung am Turbineneinlauf, die betriebseigene Energieerzeugung, die Übertragung der Antriebskraft vom Turbinenhaus in die benachbarte Schmiedewerkstatt bis zum wassergetriebenen Schmiedehammer, welcher hier im Zuge der Reparaturarbeiten vom Spatenschmiedemeister selbst vorgeführt wird – schließt sich mit der *zweiten Sequenz* [ab 0:03:49] ein ausführliches Gespräch mit dem Inhaber an. Während Herr Kretzer nun im Wohnzimmer mit seiner Frau auf dem Sofa sitzt und verschiedene Bilderrahmen mit alten Fotografien vor sich auf dem Tisch ausgebreitet hat, skizziert er seinem Gesprächspartner Reinhold Wüllner zunächst

302 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:02:18–0:02:31.
303 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:02:43–0:02:48.
304 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:02:50–0:02:56.
305 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:03:08–0:03:12.
306 Adolf Kretzer in SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:03:22–0:03:48.

die Entwicklung des Familienbetriebes, wobei eine bildfüllend eingeblendete Fotografie und drei Filminserts seine Schilderung illustrieren: „Unsere Vorfahren sind seit 1710 hier ansässig und haben die Wasserkraft selbst erstellt, um am Lauf des Baches Exter den Betrieb dann als Schmiede, Spaten- oder genannt auch Hammerschmiede, betreiben zu können. Wie lange diese Aufbauphase gedauert hat, ist also von ...., ist von mir aus nicht nachvollziehbar. Also, wie gesagt, seit 1710 ist der Betrieb in unserem Familienbesitz und wird auch heute noch etwa zu 60 bis 70 Prozent des Energiebedarfes aus dem Flußlauf Exter gewonnen." [Zwischenfrage von Reinhold Wüllner aus dem Off:] „Ja, und seit wann sind Sie nun in der Schmiede tätig?" „Ich bin 1950 bei meinem Vater in die Lehre eingetreten, habe '53 die Gesellenprüfung gemacht [hier zeigt ein Ausschnitt aus einer Schwarzweiß-Fotografie Herrn Kretzer als jungen Mann bei der Übergabe des Gesellenbriefes während der Freisprechungsfeier] und habe 1960 die Meisterprüfung gemacht. Im Jahre 1970 hat mein Vater den Betrieb an mich verpachtet und seitdem führe ich den Betrieb in eigener Regie mit Unterstützung der Eltern und auch mit Unterstützung von Frau Rieke. [Da er hier kurz zu ihr herüberschaut, zeigt ein kurzer Zwischenschnitt seine neben ihm im Off sitzende Ehefrau] Insgesamt habe ich noch drei Mitarbeiter: das ist einmal der Ingo, ein Schwerbehinderter, der nach seiner neunjährigen Ausbildung in Braunschweig dann zu mir gekommen ist, und ist als angelernte Fachkraft bei mir angestellt. [Ein erstes Filminsert zeigt den von ihm soeben erwähnten Mitarbeiter Ingo bei der Arbeit in der Schmiedewerkstatt, wo er unter anderem ein aus Walzstahl gefertigtes Spatenblatt verschweißt] Der Ingo ist gehörgeschädigt und sprachgeschädigt, aber alle anderen Funktionen sind hervorragend und ich möchte, obwohl ich zu Anfang mit einer gewissen Skepsis diesen Arbeitsvertrag vorgenommen habe, jetzt sagen, ich hab's nie bereut. Er ist für alle Sachen einsatzfähig und sehr zuverlässig. Und dann hab' ich weiterhin einen türkischen Mitarbeiter beschäftigt, das ist der Ramazan. [Ein zweites Filminsert zeigt nun seinen Mitarbeiter Ramazan beim Ausstanzen der Spatenblätter und dem anschließenden Einlegen in den Elektroofen] Ramazan ist seit 1980 bei mir, hat auch zum Teil in einer meiner Wohnungen gewohnt und ich würde sagen, er ist sehr jung zu mir gekommen und man mußte ihn erst formen, ist aber jetzt meines Erachtens durchaus fähig, alle Arbeiten zuverlässig zu verrichten. Dritter ist der Arno. [Ein drittes und letztes Filminsert zeigt Mitarbeiter Arno beim Schleifen eines bereits eingestielten Spatenblattes] Arno hat bei mir eine dreijährige Lehre gemacht und hat jetzt den Abschluß hinter sich gebracht und ist bis zur eventuellen Einberufung zur Bundeswehr weiterhin bei mir beschäftigt."[307]

[307] SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:03:49–0:07:08.

In Hinblick auf die offenbar etwas angespannte Atmosphäre während der Aufnahme und die wohl auch aus diesem Grunde ausgesprochen unbeholfen wirkenden Äußerungen des Schmiedemeisters – noch deutlicher wahrnehmbar bei den für die siebte (Produktionsumstellung auf geschweißte Stahlblechspaten) und die zehnte Sequenz (Hobby, Verhältnis zu den Nachbarn, Einschränkung des Schmiedebetriebes) verwendeten Ausschnitten aus demselben Gespräch – bemerkt Edmund Ballhaus:

> „Ich versuchte [....], mit einem im Wohnzimmer des Spatenschmiedes durchgeführten Interview, den Blick von der Produktion auf die Menschen zu lenken. Da weder der vorgesehene Autor (der bei den Dreharbeiten nicht zugegen war) noch ich engeren Kontakt zu den Protagonisten hergestellt hatten und im übrigen die freie Erzählung (vor der Kamera) dem Spatenschmied offensichtlich nicht behagte, entstand ein bemerkenswertes Dokument einer höchst befremdlichen Gesprächssituation, die ich mitunter meinen Studierenden vorführe, um mit ihnen über die Methoden und Probleme kulturwissenschaftlicher Filminterviews zu diskutieren. Um die beteiligten Personen überhaupt vorzustellen und die Produktion zumindest im Ansatz zu kontextualisieren, entschied ich mich für die Verwendung des Interviews sowohl im ON als auch (zur Vorstellung der noch im Betrieb beschäftigten Personen) im OFF. Allerdings ist zu berücksichtigen, daß sowohl SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL als auch STERNSINGEN IN HILDESHEIM im 16mm-Format gedreht wurden. So war zum einen keine Ansicht der Aufnahmen möglich, bevor das belichtete Material dann aus der Kopieranstalt zurückkam; zum anderen war die Filmherstellung im 16mm-Format so teuer, daß Szenen nicht leichtfertig gedreht oder wiederholt werden konnten, was bei Interviews die Herstellung einer zwanglosen Gesprächsatmosphäre erheblich erschwerte.“[308]

Mit der *dritten Sequenz* [ab 0:07:09] stellt der Autor nun in langen, ruhigen Einstellungen das in diesem Betrieb seit Generationen praktizierte traditionelle Fertigungsverfahren vor, begleitet von kurzen, die jeweiligen Arbeitsschritte erläuternden Kommentarpassagen[309]: „Die Herstellung eines handgeschmiedeten Spatens ist sehr arbeitsintensiv.“[310] Als erstes bereitet Meister Kretzer an

---

308 Befragung Edmund Ballhaus 1997:434–435.

309 Für einen kulturwissenschaftlichen Film dieser Themenstellung nimmt der Kommentar in SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL mit insgesamt 3:48 einen ausgesprochen geringen Anteil (lediglich 9,1 %) an der gesamten Filmlaufzeit (41:54) ein [vgl. Tabelle Seite 465], während der Spatenschmiedemeister mit insgesamt 13:21 (31,2 %) recht ausführlich zu Worte kommt.

310 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:07:13–0:07:17.

einer vor der Schmiede im Freien aufgestellten, von einem Elektromotor über einen Transmissionsriemen angetriebenen großen Metallschere das Rohmaterial vor: „Zunächst wird drei Meter langer Stabstahl unter einer kontinuierlich angetriebenen Exzenterschere auf gleich große Stücke zugeschnitten.“[311] Nachdem er die schwere Last mit einer Schubkarre zum Werkstattgebäude gefahren und sie dort über eine Rutsche ins Innere befördert hat, wechselt der Film in die Schmiedewerkstatt über, wo er einige dieser Abschnitte in die Glut der Esse einlegt und das Feuer schürt: „Das Erwärmen der Rohlinge im Schmiedefeuer.“[312] Darauf entnimmt er zunächst eines der glühenden Werkstücke und gibt ihm im Verlauf von zwei weiteren Arbeitsschritten eine erste Form: „Anschließend wird unter einer Exzenterpresse ein Zapfen ausgeformt und mit einer Warmkreissäge mittig aufgesägt.“[313] Nachdem der Vorgang mit einem zweiten Rohling wiederholt und dem Zuschauer währenddessen die Bearbeitung des Werkstückes aus verschiedenen Perspektiven detailliert vorgeführt wurde, kommt nach einer weiteren Hitze und dem anschließenden Lochen des rotglühenden Rohlings erstmals der mächtige, zu Beginn des Films vorgestellte wassergetriebene Eisenhammer zum Einsatz, wobei die Kommentarsprecherin auch hier die einzelnen Arbeitsschritte kurz benennt: „Nach erneutem Erwärmen wird dieser Zapfen gelocht .... mit Sand, der als Trennmittel dient, gefüllt .... und dann unter dem Hammer zu einer Feder ausgeschmiedet.“[314] In einer Einstellung von beachtlichen 1:04 Länge[315] bearbeitet der Spatenschmiedemeister das Werkstück jetzt unter dem Hammerwerk, wobei er die Temperatur des glühenden Stahls durch kurzes Eintauchen in einen hinter ihm stehenden Behälter mit Wasser reguliert: „Das zu heiße Werkstück wird im Wasser abgekühlt.“[316] Von einer kurzen Erläuterung zu Beginn begleitet wiederholt er den Vorgang mit einem zweiten Rohling: „Herr Kretzer bearbeitet bei den einzelnen Fertigungsschritten jeweils drei oder vier Werkstücke.“[317] Während der Ausformung des zweiten Rohlings beobachtet die Kamera den Schmiedemeister zunächst von der gegenüberliegenden Seite der Werkstatt aus, wobei am unteren Bildrand sein rechter Fuß über einem Bügel am Unterbau des Schmiedehammers zu erkennen ist und die Sprecherin die Bedeutung seiner im weiteren Verlauf dieser Sequenz noch eingehender gezeigten Fußbewegungen erläutert: „Durch Fußdruck auf einen Hebel wird über eine mechanische Kupplung die Schlagfrequenz reguliert.“[318] Eine sich hieran an-

---

311 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:07:30–0:07:37.
312 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:08:43–0:08:46.
313 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:09:22–0:09:28.
314 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:11:08–0:11:24.
315 Vgl. SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:11:21–0:12:25.
316 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:11:48–0:11:51.
317 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:12:20–0:12:26.
318 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:13:03–0:13:08.

schließende Detailaufnahme läßt sehr deutlich die unter den Schlägen des mächtigen Hammers erfolgende Verformung des Werkstückes erkennen, wobei der obere Teil des Spatenblattes bereits jetzt seine künftige Funktion erahnen läßt: „Die Feder nimmt später den Spatenstiel auf.“[319]

Nach einer erneuten Hitze im Feuer der Esse gibt Herr Kretzer dem Werkstück in einem zweiten Durchgang seine endgültige Form: „Zum Ausschmieden des Spatenblattes muß der Rohling nochmals erwärmt werden.“[320] Indem nun in einer eindrucksvollen Einstellung von 0:44 Länge[321] zunächst das Ausschmieden der Feder und anschließend des gesamten Spatenblattes in der von den Schlägen des Eisenhammers widerhallenden Werkstatt in nahezu voller Länge gezeigt wird, vermittelt der Film dem Zuschauer eine erste Ahnung von den archaischen Arbeitsbedingungen, die den Alltag in diesem Gewerbe bis zur Einführung industrieller Fertigungstechniken bestimmten; ein kurzer Kommentareinschub weist zudem auf das hiermit verbundene Gesundheitsrisiko hin: „Der monotone, laute Schlag des Hammers kann Gehörschäden hervorrufen.“[322] Gegen Ende des darauf folgenden, durch einige Schnitte etwas verkürzten Ausschmiedens des zweiten Spatenblattes schwenkt die Kamera, während die Sprecherin eine weitere, mit dieser Tätigkeit einhergehende gesundheitliche Belastung herausstreicht, auf die Hände des Spatenschmiedes, welche das Werkstück mit der großen Schmiedezange halten und unter jedem der harten, ungedämpften Schläge des Hammerwerkes neuerlich erzittern: „Die Handgelenke werden durch die Erschütterung stark beansprucht.“[323]

Auf eine weiteres Erwärmen der bereits weitgehend ausgeformten Spatenfeder folgt nun der letzte Bearbeitungsschritt unter dem wassergetriebenen Eisenhammer: „Das Nacharbeiten der Feder.“[324] Anschließend legt Herr Kretzer das mittlerweile erkaltete Werkstück in eine Exzenterpresse ein und löst den Stanzvorgang aus: „Der ausgeschmiedete Rohling wird unter einer Presse ausgestanzt und hat dann die genormten Maße des Spatenblattes.“[325] Nachdem er den abgetrennten Rand des Blattes auf einen Haufen mit ebensolchen Resten gelegt hat, trägt er mit einem Pinsel etwas Fett auf die Stanzform auf: „Ab und zu muß das Stanzwerkzeug geschmiert werden.“[326] Während der Bearbeitung eines weiteren Rohlings verdeutlicht der Film dem Zuschauer durch

---

319 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:13:29–0:13:32.
320 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:13:52–0:13:57.
321 Vgl. SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:13:54–0:14:38.
322 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:14:39–0:14:43.
323 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:17:17–0:17:21.
324 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:18:00–0:18:03.
325 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:18:35–0:18:41.
326 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:19:00–0:19:03.

eine sehr anschauliche Abfolge von Einstellungen wie dem Einlegen des Werkstückes, einem Zwischenschnitt auf den Antriebsmechanismus und einer Großaufnahme des Stanzvorganges die Funktionsweise dieser raumhohen Maschine; weitere Aufnahmen zeigen unter anderem die durch eine Öffnung im Sockel der Stanze herausfallenden Spatenblätter: „Die ausgestanzten Spatenblätter bleiben im Innern der Maschine liegen und werden von Zeit zu Zeit ausgestoßen."[327] Mit dem Einlegen eines Stapels Spatenblätter in einen Ofen erfolgt die Vorbereitung zum In-Form-Pressen der bis zu diesem Zeitpunkt noch vollkommen flachen Werkstücke: „Das Blatt wird in einem ölbeheizten Schmiedeofen nochmals erwärmt und in einer Preßvorrichtung in die endgültige Form gebracht."[328] Hierzu entnimmt der Spatenschmiedemeister mit einer Zange eines der rotglühenden Werkstücke dem Ofen und wendet sich einer daneben stehenden Vorrichtung zu: „Die von Herrn Kretzer konzipierte und von ihm so benannte ‚Druckluftpreßvorrichtung'."[329] Begleitet vom lauten Zischen der entweichenden Preßluft erhält das Spatenblatt in dieser hydraulischen Formpresse seine endgültige Gestalt. Während er nun ein auf diese Weise ausgeformtes Werkstück gegen ein bereits erhitztes in einem weiteren Ofen austauscht, leitet die Sprecherin zum nächsten Arbeitsschritt und damit zur letzten Einstellungsfolge dieser Sequenz über: „Nach dem letzten Erwärmen dann das Härten der Spatenblätter."[330] Bevor das Werkstück jedoch unter erheblicher Dampfentwicklung in eine ölgefüllte Wanne eingestellt wird, stößt Herr Kretzer das an der Schneide noch rotglühende Blatt in einen davor stehenden Eimer mit Sand: „Eine zu hohe Temperatur der Schneide wird durch das Eintauchen in Sand reduziert. Das Abschrecken im Ölbad erhöht die Festigkeit der Spatenblätter."[331] Anschließend wird dieser Bearbeitungsschritt auch hier anhand eines zweiten Werkstückes erneut vorgeführt, wobei einzelne Handgriffe wie etwa das Abkühlen im Sand in Großaufnahme gezeigt werden.

Begleitet von einem außergewöhnlich zurückhaltenden Kommentar[332] vertraut Edmund Ballhaus auch hier auf die atmosphärisch dichten Bilder aus der von Lärm, Schmutz und Rauch erfüllten Schmiedewerkstatt, welche dem Zuschauer in dieser beeindruckenden, lediglich aus elf verschiedenen Einstellungen

---

327 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:19:27–0:19:33.
328 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:19:44–0:19:51.
329 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:20:36–0:20:42.
330 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:21:07–0:21:11.
331 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:21:19–0:21:28.
332 Obwohl diese Sequenz (14:49) mit über 20 verschiedenen Kommentarpassagen versehen ist, diese jedoch nur die für ein Verständnis der zahlreichen Bearbeitungsschritte unbedingt erforderlichen Informationen enthalten, beträgt der Kommentaranteil hier 1:30 und damit lediglich 10,1 % der Gesamtlaufzeit.

montierten Sequenz von 14:49 Länge – bereits das Ausschmieden der beiden Spatenblätter erreicht eine Laufzeit von 4:29[333] – einen äußerst realistischen Eindruck vom Arbeitsalltag in einem von traditionellen Produktionsverfahren bestimmten Handwerk vermitteln.

In der sich hieran anschließenden, aus einer durchgängigen Einstellung von 2:02 Länge bestehenden *vierten Sequenz* [ab 0:21:58] faßt Meister Kretzer den zuvor ausführlich gezeigten, jedoch aufgrund seiner Komplexität nicht für jeden Zuschauer problemlos nachvollziehbaren Werdegang eines handgeschmiedeten Spatens – vom 2,3 kg schweren Rohling bis zum Schleifen und Einstielen des Blattes in der folgenden Sequenz – in seiner Werkstatt nochmals selbst zusammen, wobei er zur Verdeutlichung der verschiedenen Arbeitsschritte Werkstücke in den entsprechenden Bearbeitungsstufen neben ein bereits fertiggestelltes Spatenblatt hält: „Dieser aus einem Stück geschmiedete Spaten hat bisher folgende Arbeitsgänge durchlaufen: Ausgangsmaterial ist dieses Stück, 60 Millimeter breit und 30 Millimeter stark und wiegt ca. 2,3 Kilogramm. Dieses Stück wird zweimal erwärmt und ergibt dann nach Pressen, Sägen und Abschmieden diese Form. Dann wird dieses vorher gezeigte Stück erwärmt und unter einem Krafthammer gebreitet in einer Wärme. Das obere Teil wird später noch mal erwärmt und auch zu dieser Form ausgeschmiedet. Nach dem Breiten wird die abgeschmiedete Platine unter einem Vollschnitt ausgestanzt, so daß dieses Spatenblatt immer die gleiche Form und die gleiche Größe hat. Nach diesem Pressen wird dieses Teil erwärmt und in diese Form gebracht. Anschließend wird dieser Spaten noch mal erwärmt und gehärtet. Und dabei ist fünf mal insgesamt gewärmt worden. Nach dem Härten wird dieser Spaten geschliffen und eingestielt."[334]

Die *fünfte Sequenz* [ab 0:24:00] zeigt nun das von Herrn Kretzer in der vorangegangenen Zusammenfassung als letzten Arbeitsschritt erwähnte Schleifen und Einstielen der Spatenblätter. Zunächst jedoch legt Mitarbeiter Ingo neben dem in den Werkstattboden eingelassenen Schleifbock zwei massive Beinschützer an, welche die Schienbeine bis über das Knie abdecken: „Die hölzerne Beinverkleidung dient neben dem Schutz vor allem der Verstärkung des Druckes, der beim Schleifen auf die Spatenblätter ausgeübt werden muß."[335] Nachdem ihm der Meister einen Satz Spatenblätter gebracht hat, zeigt dieser

---

333 Zu den die einzelnen Arbeitsschritte besonders gut verdeutlichenden Aufnahmen zählen in dieser Sequenz vier eindrucksvolle Einstellungen vom Ausschmieden der Spatenfedern bzw. Spatenblätter durch Meister Kretzer von jeweils 1:04, 0:43, 0:44 und 1:21 Länge. [Vgl. SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:11:21–0:12:25, 0:12:40–0:13:23, 0:13:54–0:14:38 und 0:15:08–0:16:29]

334 Adolf Kretzer in SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:22:01–0:23:59.

335 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:24:02–0:24:10.

erste Teil der Sequenz – mit 2:35 Länge weitgehend ungekürzt – das kräftezehrende Schleifen anhand der Bearbeitung eines einzelnen Rohlings, wobei ein Zwischenschnitt auf die neben dem Schleifbock aufgereihten Spatenblätter den Zuschauer erahnen läßt, wieviel von dieser monotonen Arbeit an diesem Tage noch zu verrichten ist.

Nachdem zu Beginn des zweiten Teils dieser Sequenz derselbe Mitarbeiter an einer Werkbank eines der Spatenblätter mit einem Stiel versehen und diesen sorgfältig ausgerichtet hat, bohrt Lehrling Arno an einer Ständerbohrmaschine die erforderlichen Löcher in das Holz und steckt zwei Schrauben hindurch, welche in einem letzten Arbeitsgang von Ingo mit einem Elektroschrauber festgezogen werden. Daraufhin kehrt der Film mit einem kurzen Kommentareinschub zu Lehrling Arno zurück: „Nach dem Einstielen bekommen die Spatenblätter den letzten Schliff."[336] Mit einem Gehörschutz versehen bearbeitet dieser nun unter erheblicher Geräuschentwicklung einen der soeben eingestielten Spaten an einer großen, funkensprühenden Bandschleifmaschine. Während im Hintergrund weiterhin das Kreischen der Bandschleifmaschine zu vernehmen ist, versieht die Frau des Meisters in einem Nachbarraum zwei der bereits fertiggestellten Spaten mit Etiketten, ein abschließender Kameraschwenk am Stiel der an einer Wand lehnenden Spaten herab zeigt die zuvor angebrachten Aufkleber mit dem Firmenemblem und dem Hinweis „handgeschmiedet".

Abgesehen von einer kurzen Einführung zu Beginn und einer knappen Kommentarpassage im Verlauf des zweiten Teils verzichtet auch diese Sequenz trotz einer Länge von 5:00 auf jede weitere Erläuterung und beeindruckt insbesondere durch ihre erste Einstellungsfolge, welche auf ausgesprochen realistische Weise das unter Einsatz des ganzen Körpers erfolgende, kräftezehrende Schleifen eines einzelnen Spatenblattes in der vom Schrillen des wassergekühlten Schleifsteines widerhallenden, feuchten Werkstatt nahezu ungekürzt zeigt.

Mit der *sechsten Sequenz* [ab 0:29:00] wendet sich der Film allmählich der Fertigung von Stahlblechspaten aus gewalztem Bandmaterial zu, womit jetzt auch die in diesem Betrieb bereits seit mehr als einem Jahrzehnt praktizierte, ungewöhnliche Parallelproduktion ins Blickfeld des Zuschauers rückt. Zunächst jedoch erteilt der Autor erneut Herrn Kretzer das Wort, der vor seiner Werkstatt im Freien die beiden von ihm gefertigten Spatentypen miteinander vergleicht, wobei er in dieser Schlüsselsequenz, welche zugleich die traditionelle Technik thematisch von dem modernen Verfahren abgrenzt, einen seiner handgeschmiedeten Spaten, dessen Herstellung in den vorangegangenen Se-

[336] SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:27:55–0:27:59.

quenzen ausführlich gezeigt wurde, und anschließend einen aus verschweißtem Walzstahl produzierten Spaten in die Kamera hält und währenddessen die wesentlichen Merkmale dieser beiden Modelle selbst herausstellt: „Dieser Spaten ist aus einem Stück geschmiedet. Er ist sehr aufwendig herzustellen und bedarf auch einiger Fachkenntnis. Gefertigt wird dieser Spaten wahrscheinlich nur noch solange, wie ich selber in der Lage bin, körperlich die schwere Arbeit zu verrichten oder aber solange Nachfrage besteht. – Dies ist ein Spaten aus hochfestem Walzstahl gefertigt, aus zwei Teilen zusammengeschweißt. Das ist unsere Hauptproduktion und den werden wir auf jeden Fall in der Zukunft weiterhin produzieren."[337]

In der sich nun anschließenden *siebten Sequenz* [ab 0:29:54] erläutert der Spatenschmiedemeister, wiederum in seinem Wohnzimmer auf dem Sofa sitzend, zunächst die Gründe für die Umstellung der Produktion von ausschließlich handgeschmiedeten auf mittlerweile überwiegend aus Walzstahl gefertigte Spaten und den mit der Einführung entsprechender Fertigungstechniken verbundenen Schwierigkeiten: [Einleitende Frage seines Gesprächspartners:] „Ja und dann haben Sie die ersten Jahre ausschließlich Spaten geschmiedet, handgeschmiedet wie man sagt, aber dann kam der Zeitpunkt, der Übergang, die Stahlblechspaten herzustellen. Und wie ist das abgelaufen und wodurch war das bedingt?" [Herr Kretzer:] „Da war's auch die Umfunktionierung der Produktion von geschmiedeten, hauptsächlich geschmiedeten auf gepreßte Spaten hatte die Ursache, daß ein Mitarbeiter, der schmieden konnte, uns verlassen hatte und ich nicht mehr allein in der Lage war, die übliche Produktion an Spaten oder den Bedarf an Spaten durch geschmiedete Spaten zu decken und daher 1974 der Übergang oder Umstieg auf gepreßte und geschweißte Spatenproduktion." „Das heißt, daß man nicht so einfach jemand anlernen kann als Ersatz ...." „Speziell für's Schmieden ist es an sich in der heutigen Zeit, oder auch damals, vor 1974, war es sehr schwer, Leute zu finden, die bereit waren unter doch körperlich sehr starker Belastung den Arbeitsablauf täglich zu vollziehen. Und mir blieb im Prinzip nichts weiter übrig, als die etwas leichtere, körperlich leichtere Verarbeitungsmethode des Stanzens, Pressens und des Schweißens, also sprich Spaten aus gewalztem Bandmaterial, zu fertigen." „Das ist also dann ganz ähnlich der industriellen Fertigung von Spaten und deshalb frage ich, ob es nun mit erheblichen Kosten und Aufwand verbunden war, Umwälzung in Ihrem Betrieb so umzustellen?" „Zu dem Zeitpunkt ganz sicherlich. Aufgrund der psychologischen Belastung, die, wenn man einen langjährigen Facharbeiter verliert, jetzt plötzlich umstellen zu müssen und keine geeignete Fachkraft zu haben, war das also 'ne sehr schwierige Zeit, einmal aus dieser Sicht und zum anderen bedurfte es doch erheblichen Kapi-

[337] Adolf Kretzer in SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:29:01–0:29:53.

talaufwandes, um die entsprechenden Werkzeuge – Schnittwerkzeuge, Drückwerkzeuge, zusätzliche Maschinen und Apparaturen – zu beschaffen, um dann diese Produktion rationell zu betreiben."[338]

Mit der *achten Sequenz* [ab 0:32:50] wendet sich der Film der Produktion der seit 1974 gefertigten Stahlblechspaten zu: Nachdem Mitarbeiter Ingo und Lehrling Arno aus einigen Streifen Walzstahl unter einer halbautomatischen Stanzmaschine eine größere Anzahl Spatenblätter ausgestanzt haben, gibt Mitarbeiter Ramazan einem mittlerweile bis zur Rotglut erhitzten Rohling an einer großen Presse seine endgültige Form: „Die ausgestanzten und erwärmten Blätter des Stahlblechspatens werden unter einer Spindelpresse in Form gepreßt."[339] Nun tauscht er das Werkstück gegen ein im Wärmeofen bereits aufgeheiztes Spatenblatt aus und stellt dieses in das danebenstehende Ölbad ein: „Das anschließende Nachwärmen im Elektroofen und Härten im Ölbad."[340] Dann wird die Verformung des glühenden Blattes unter der Spindelpresse anhand eines zweiten Rohlings nochmals in Großaufnahme gezeigt. Zu Beginn eines letzten Arbeitsschrittes heftet Mitarbeiter Ingo mit einem Schutzgasschweißgerät eine den hinteren Abschluß der Spatenstielaufnahme bildende Abdeckung aus Stahlblech an das bereits vorgeformte und gehärtete Blatt und setzt das so vorbereitete Werkstück in eine neben ihm stehende, automatische Schweißanlage ein, welche die Nähte jetzt selbsttätig durchzieht: „Die Rückseite des Spatenblattes wird durch manuelles und automatisches Aufschweißen eines Stanzteiles verschlossen, so daß der Holzstiel eingesetzt werden kann."[341] Zwei letzte Einstellungen zeigen die neben seinem Arbeitsplatz bereitliegenden, vorgestanzten Abdeckungen für die Stielaufnahmen und anschließend das hier offenbar auch weiterhin angewandte Verfahren, die Seitennähte per Hand zu verschweißen.

In der *neunten Sequenz* [ab 0:35:47] faßt Herr Kretzer auch das zuvor gezeigte moderne Fertigungsverfahren für den Zuschauer abschließend zusammen, wobei er in seiner Werkstatt den Werdegang eines geschweißten Stahlblechspatens vom Rohling bis zum fertigen Spatenblatt detailliert erläutert und auch hier wieder die verschiedenen Arbeitsschritte anhand von Werkstücken in den entsprechenden Bearbeitungsstufen verdeutlicht: „Hier ist ein Spaten oder die Spatenart, in der ich hauptsächlich Spaten fertige, nämlich aus hochfestem Stahlblech. Dieses wird in folgender Reihenfolge verarbeitet: Das ist ein gestanzter Rohling. Nach dem Erwärmen wird er unter einer Spindelpresse in

338 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:29:55–0:32:48.
339 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:33:49–0:33:56.
340 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:34:08–0:34:13.
341 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:35:00–0:35:09.

diese Form gebracht und mit der gleichen Wärme auch vergütet. Die Rückseite dieses Spatens wird geschlossen, indem man solch ein Stanzteil kalt verformt, diese beiden Teile zusammenlegt und im Schutzgasverfahren verschweißt. Die Rückseite dieses Spatens ist hier automatisch verschweißt und seitlich manuell verschweißt. Dieser Spaten wird jetzt beschliffen, eingestielt und lackiert."[342]

Nachdem einer seiner Mitarbeiter zu Beginn der *zehnten* und letzten *Sequenz* [ab 0:37:25] mit einem Moped den Heimweg angetreten hat, verläßt auch Herr Kretzer das Werkstattgebäude und geht zu einem nebenan gelegenen Einfamilienhaus hinüber: „Das 1977 erbaute Wohnhaus. Hier beantwortet Herr Kretzer einige weitere Fragen."[343] Während er nun wieder mit seiner Frau im Wohnzimmer auf dem Sofa sitzt, berichtet der Spatenschmiedemeister abschließend von seinem ungewöhnlichen Hobby und den Einschränkungen, welche die Lage seines Betriebes innerhalb eines Wohngebietes für die Fertigung der geschmiedeten Spaten und die mit dem Betrieb des großen Eisenhammers verbundene Lärmentwicklung mit sich bringen: „Herr Kretzer, eine ganz andere Frage: Ich sehe, wie schwer die Arbeit ist, und möchte deshalb fragen, ob Sie auch noch Hobbies haben, ob sie etwas ganz anderes vielleicht tun?" „Neben der Arbeit und im Sommer auch nach Feierabend ist ja genug zu tun rings ums Haus herum, natürlich mit Hilfe hier meiner Frau Rieke; und hab' ich auch 'n Hobby, was ähnlich wie die Wasserkraft besonders umweltfreundlich ist, nämlich das Segelfliegen. [Einblendung einer Farbfotografie von Herrn Kretzer in der Kanzel eines Segelflugzeuges] Das sieht dann etwa so aus, indem man in so einem modernen Gleitflugzeug sitzt." „Nun liegt ja Ihre Schmiede hier im Dorf Exten wenn auch nicht im Dorfzentrum, so doch von anderen Häusern umgeben und deshalb die Frage: Wie ist die Einstellung der Nachbarn, hat sich die Einstellung vielleicht auch im Laufe der Zeit verändert zu dem Hammerwerk, zu der Schmiede?" „Die Nachbarn, die eh hier gewohnt haben, haben sich wahrscheinlich an die Geräuschform und an den Betrieb des Schmiedens so gewöhnt, daß es nicht mehr als störend empfunden wird. Aber mit Nachbarn, die jetzt neu, durch Neubauten angesiedelt wurden [ein Filminsert in Form eines Kameraschwenks von einem modernen Einfamilienhaus zum Gebäudekomplex der Schmiede auf der gegenüberliegenden Straßenseite verdeutlicht die räumliche Nähe zu dem von ihm erwähnten Neubaugebiet], hab' ich doch Probleme gehabt, insofern daß das Gewerbeaufsichtsamt eingeschaltet wurde, und bis wir eine bestimmte Linie und einen bestimmten Abschluß erreicht hatten, hat das Ganze zweieinhalb Jahre gedauert, um zu einer für mich annehmbaren Regelung zu kommen." „Ja, war das dann eine

342 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:35:47–0:37:24.
343 SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:38:02–0:38:08.

schwierige Angelegenheit, sich da zu einigen, hat das irgendwelche Einschränkungen zur Folge gehabt oder ....“ „Einschränkungen insofern, daß ich nicht schmieden kann, wann mir danach zumute ist, also bestimmte Betriebszeiten innehalten muß, und pro Tag bestimmte Stückzahlen, nämlich 35 Spaten pro Tag, mehr als 35 Spaten pro Tag darf ich nicht breiten.“[344]

Zu Aufnahmen einer alten Frau in ihrem Garten, die mit einem Spaten ein Beet umgräbt, und einem abschließenden Kameraschwenk von einem der benachbarten Wohnhäuser über die Anstauung der Exter auf den Gebäudekomplex der Spatenschmiede klingt der Film in einer dem Thema angemessenen Weise allmählich aus. Hieran schließt sich der Abspann [ab 0:41:35] in Form einer Schrifttafel vor blauem Hintergrund an [Filmende bei 0:41:54].

[344] Adolf Kretzer in SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL: 0:38:15–0:40:55.

Copyrighted material

3.3 WESERFISCHEREI IN NIENBURG ARBEITSALLTAG DER FAMILIE DOBBERSCHÜTZ

„Ja das besondere ist ja in der Fischerei, es sind viel', viel' Arbeitsstunden in der Woche, die man ja mit den herkömmlichen Arbeitszeiten heute nicht vergleichen kann und auch nicht bezahlen kann. Denn unsere Arbeitszeit ist in der Woche immer zwischen 50 und 70 Stunden, genau wie in der Landwirtschaft, und da wird auch manche Stunde einfach nicht gerechnet, und der Sonntag hängt auch noch drin, der dann eben drangehängt werden muß."[345]

WESERFISCHEREI IN NIENBURG. ARBEITSALLTAG DER FAMILIE DOBBERSCHÜTZ[346] wurde von Edmund Ballhaus während seiner Tätigkeit als Referent am IWF realisiert und 1989 als Hochschulunterrichtsfilm veröffentlicht. Die Dreharbeiten zu der 47-minütigen, als dritter Film im Rahmen des Projektes *Volkskundliche Filmdokumentation in Niedersachsen* entstandenen 16mm-Produktion fanden in den Jahren 1986 und 1987 statt, wobei der Autor auch hier – wie bereits zuvor bei SALINE LUISENHALL – auf das Einfühlungsvermögen und die Erfahrung von Kameramann Manfred Krüger vertrauen konnte. Und auch WESERFISCHEREI IN NIENBURG beschäftigt sich mit einem alten, traditionsreichen Gewerbe, wobei das Interesse des Autors jedoch weniger den Arbeitstechniken und damit der Flußfischerei als Handwerk galt, sondern eher dem Alltag und den Arbeitsbedingungen in einem kleinen Familienbetrieb und dem Leben mit dem Strom im Wechsel der Jahreszeiten. Auch steht in dieser Dokumentation nicht wie bei SPATENERSTELLUNG IM WESERTAL eine Einzelperson, sondern die Familie des Flußfischers im Zentrum der Betrachtung: So zeigt der Film den Arbeitsalltag in einem der letzten Fischereibetriebe an der Weser, welcher sich mit veränderten Fangtechniken, der zusätzlichen Bewirtschaftung des Dümmersees, einer Forellenmast und dem Verkauf über ein familieneigenes Ladengeschäft erfolgreich auf die Veränderungen der letzten Jahre eingestellt hat. Gemäß seiner kurz zuvor veröffentlichten Forderungen[347] betreibt Edmund Ballhaus mit WESERFISCHEREI IN NIENBURG keine Detailforschung oder löst die gezeigten Tätigkeiten aus ihrem sozialen und ökonomischen Zusammenhang heraus, sondern bettet das Thema in das Lebensumfeld seiner Protagonisten ein. Damit steht für ihn nicht lediglich ein anonymer Vorgang, son-

---

345 Wilhelm Dobberschütz, Seniorchef des Fischereibetriebes, in WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:10:14–0:10:38.

346 WESERFISCHEREI IN NIENBURG. ARBEITSALLTAG DER FAMILIE DOBBERSCHÜTZ
Prod.: 1986/87; Publ.: 1989; 16mm; Farbe; 52 Min.; Autor: Edmund Ballhaus; Kamera und Ton: M. Krüger, K. Kemner, H. Seebode; Produktion und Veröffentlichung: Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

347 Vgl. Ballhaus 1987:126–127. (Siehe auch Seite 75–76)

dern immer der Mensch im Mittelpunkt; ein Konzept, welches sich – im Gegensatz zu den ebenfalls in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre entstandenen Produktionen SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL und STERNSINGEN IN HILDESHEIM – aufgrund des ausgesprochen guten Zugangs zu den Protagonisten überzeugend umsetzen ließ:

> „Während die Feldforschung zum Film WESERFISCHEREI IN NIENBURG noch zufriedenstellend verlief und der Zugang zu den Fischern dann ausgezeichnet war, blieben mir die Protagonisten in den Filmen STERNSINGEN und SPATENHERSTELLUNG bis zum Schluß fremd, so wie es auch die Themen von Beginn an waren. Zwar ist auch die Flußfischerei als Relikt einzuschätzen, dem nachzujagen wirklich nicht unsere vordringlichste Aufgabe sein sollte, andererseits orientiert sich der Film am Handwerk im Alltag und versucht, dessen Spezifika zu veranschaulichen: ‚Im Kontext sozialer Interaktion und alltäglicher Arbeitsroutine im Jahreslauf wird deutlich, wie die Familie Dobberschütz sich neuen ökonomischen und ökologischen Bedingungen anpaßt ....' (IWF-Katalog) Auch der Aspekt der früher weit verbreiteten kleinen Familienbetriebe wird im Film recht ausführlich dargestellt."[348]

Nach Einblendung des Filmtitels in Form einer Schrifttafel vor blauem Hintergrund beginnt die *erste Sequenz* des Films [ab 0:00:09] mit einer Aufnahme der beiden in Sichtweite eines Wehres liegenden Aalschokker der Familie Dobberschütz, an denen zwei Männer in einem Beiboot mit der Kontrolle der Netze beschäftigt sind. Hierzu gibt die Kommentarsprecherin dem Zuschauer eine erste Einführung in das komplexe Thema Binnenfischerei: „Auf einem Altarm der Weser unterhalb des Wehres bei Drakenburg liegen die beiden Aalfangschiffe der Fischerfamilie Dobberschütz fest im Strom verankert. Die sogenannten Aalschokker sind hier etwa 1960 an die Stelle der alten Fanggeräte getreten. An beiden Schiffsseiten sind Netze befestigt, mit denen fast das ganze Jahr über Aale gefangen werden. Die Aalschokker können ungestört an diesem Ort liegen bleiben, da die Berufsschiffahrt über den Weserkanal umgeleitet wird. Erst im Winter erzwingt der eventuell einsetzende Eisgang den Abbau der Fangnetze und die Fahrt in den Heimathafen Nienburg.[349]

Während anschließend ein Lieferwagen der Familie Dobberschütz in der Altstadt von Nienburg in eine kleine Seitenstraße einbiegt und ein Zwischenschnitt auf ein Straßenschild mit der Aufschrift „Fischerstraße" auf die lange Tradition dieses Gewerbes in der Weserstadt verweist, setzt die Sprecherin ih-

---

348 Befragung Edmund Ballhaus 1997:434.

349 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:00:13–0:00:56.

	0:00:00	Filmtitel	
1.	0:00:09	*Annäherung an das Thema:* 1. Die Aalschokker am Hauptfangplatz in Drakenburg 2. Der Fischereibetrieb in Nienburg Vorstellung der Protagonisten 3. Auslegen der Fangsäcke in Drakenburg	6:05
2.	0:06:14	Gespräch mit Wilhelm Dobberschütz über die Weserfischerei	5:34
3.	0:11:48	*Aalfang am Schokkerstandort in Drakenburg:* 1. Kontrolle der Fangsäcke am nächsten Morgen 2. Weiterverarbeitung der Aale im Schlacht- und Räucherhaus in Nienburg	5:34
4.	0:17:22	*Der Verkauf in den betriebseigenen Geschäften:* 1. Im neuen Fischgeschäft in der Fußgängerzone: Gespräch mit Karin Dobberschütz [1] 2. Cord Dobberschütz im alten Verkaufsraum am Weserwall 3. Im neuen Fischgeschäft in der Fußgängerzone: Gespräch mit Karin Dobberschütz [2]	4:58
5.	0:22:20	*Reusenfischerei auf der Weser und am Dümmersee:* 1. Überprüfung der auf der Weser ausgelegten Reusen 2. Einbringen des Fanges und erneutes Stellen der Reusen am Dümmer 3. Abends in einer kleinen Gaststätte am Rande des Sees 4. Abfischen des Fischbestandes am Dümmer	6:38
6.	0:28:58	*Die Forellenzucht in Nienburg:* 1. Abfischen der Forellen 2. Weiterverarbeitung im Schlacht- und Räucherhaus in Nienburg 3. Fischverkauf auf dem Nienburger Wochenmarkt	3:33
7.	0:32:31	Anfertigung eines Stellnetzes auf dem Dachboden der Scheune	2:08
8.	0:34:46	Familie Dobberschütz beim Abendessen	2:15
9.	0:37:07	*Stellnetzfischerei am Dümmersee:* 1. Auslegen der Stellnetze 2. Abends in der Seegaststätte 3. Einholen der Netze am frühen Morgen	2:25
10.	0:39:32	*Einstellung der Reusenfischerei im Herbst:* 1. Abbau der Reusen auf der Weser 2. Abbau der Reusen und Stellnetze am Dümmer	2:45
11.	0:42:17	*An den Schokkern in Drakenburg:* 1. Freihalten der Netze, Kontrolle der Fangsäcke und nächtliches Einbringen des Fanges 2. Sortieren der Fische im Schlacht- und Räucherhaus in Nienburg	5:15
12.	0:47:32	*Ende der Fangsaison im Januar:* Abbau der Bäume und Netze an den Aalschokkern	3:48
	0:51:20	Abspann	
	0:51:38	Filmende	

re Einführung mit der Vorstellung des Familienbetriebes und seiner Beschäftigten fort: „Nienburg an der Weser. Hier wohnt und arbeitet seit 1837 die Familie Dobberschütz. Der Fischereibetrieb am Weserwall ist unter anderem Namen bereits seit 1700 belegt. Es ist das letzte Unternehmen seiner Art in Nienburg.“[350] Auf dem Hof des Gebäudekomplexes überprüft Cord Dobberschütz eine im Freien aufgehängte Reuse: „Der Hof des 1890 neu errichteten Betriebes ist zugleich Arbeitsplatz. Hier und nicht auf dem Wasser fällt ein großer Teil der alltäglichen Routinearbeit an.“[351] Mehrere Einstellungen zeigen nun einen alten Mann beim Holzhacken: „Friedrich Böschling macht Holz zum Aalräuchern. Er hilft seit fünfzig Jahren im Betrieb Dobberschütz.“[352] Ein Blick an Friedrich Böschling vorbei läßt nun wieder den im Hintergrund an der Reuse arbeitenden Cord Dobberschütz ins Bild kommen: „Cord Dobberschütz bessert Reusen aus. Sie müssen alle vier bis sechs Wochen aus dem Wasser genommen, gesäubert und gegebenenfalls repariert werden.“[353] Detailaufnahmen verdeutlichen die von ihm hierbei angewandte Reparaturtechnik: „Vor allem Treibgut und der Abrieb an Steinen verursachen kleine, aber schwerwiegende Schäden. Cord Dobberschütz ist seit einigen Jahren gemeinsam mit seinem Bruder Ludolf Geschäftsinhaber.“[354] Zur selben Zeit ist Ludolf Dobberschütz auf der anderen Seite des Hofes mit Arbeiten an seinem Motorrad befaßt: „Ludolf Dobberschütz ist in erster Linie für die Bewirtschaftung des ca. 60 Kilometer entfernten Dümmersees zuständig. Zur Zeit bewohnt er dort ein Zimmer in einem Ausflugsrestaurant. Er pendelt zwischen den Arbeitsplätzen Nienburg und Dümmer.“[355]

Mit der nächsten Einstellungsfolge wechselt der Film zu Wilhelm Dobberschütz nach Drakenburg über, welcher hier gerade mit einer Kiste unter dem Arm das Haus betritt: „Wilhelm Dobberschütz am Hauptfangplatz in Drakenburg. Der Seniorchef hat zwar den Fischereibetrieb vor einigen Jahren an seine beiden Söhne abgegeben, sie können jedoch auf seine in vielen Jahren gesammelte Erfahrung nicht verzichten.“[356] Ein Kameraschwenk vom Wohnhaus am Ufer zu den hier im Weser-Altarm verankerten Aalschokkern läßt die Nähe von Wohnort und Arbeitsplatz deutlich werden: „1974 wurde das Gebäude errichtet, in dem Wilhelm Dobberschütz heute wohnt. Der eigentliche Grund des Neubaus war die Errichtung einer Hälteranlage und eines Arbeitsplatzes ganz in der Nähe des Schokkerstandortes.“[357] Mittlerweile sind auch die beiden ehe-

350 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:00:58–0:01:19.
351 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:01:21–0:01:31.
352 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:01:39–0:01:45.
353 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:01:56–0:02:04.
354 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:02:11–0:02:23.
355 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:02:34–0:02:48.
356 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:02:55–0:03:10.
357 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:03:14–0:03:28.

maligen Frachtschiffe mit ihren Masten und Ladebäumen gut zu erkennen: „Die beiden Aalschokker der Familie Dobberschütz waren früher Frachtschiffe. Für den Aalfang mußten sie auf jeder Schiffsseite mit zwei über Winden beweglichen Bäumen versehen werden. An ihnen sind die Aalnetze befestigt, die nach hinten eng zulaufen und in den Fangsack münden."[358] Während Cord Dobberschütz in dem an einem der Aalschokker längsseits gegangenen kleinen Beiboot einen von seinem Vater herabgelassenen Fangsack entgegennimmt, fährt die Kommentarsprecherin mit ihren Erläuterungen fort: „Der reusenähnliche Fangsack, der tagsüber zum Säubern und Trocknen am Mast des Schokkers hing, muß am Abend wieder an das Hauptnetz angekoppelt werden."[359] Zuletzt hebt Cord Dobberschütz seine mit einer Schwimmweste gesicherte kleine Tochter ins Boot: „Die dreijährige Tochter von Cord Dobberschütz wird häufig mitgenommen, da die Mutter in ihrem Fisch-Feinkostgeschäft in Nienburg ist."[360] Ein anschließender Schwenk auf einen der neben den Aalschokkern im Wasser liegenden Haltebäume verdeutlicht dem Zuschauer die Führung des Netzes: „Auf die am Schokker und im Fluß fixierten Bäume und das daran hängende Hauptnetz wirkt ein erheblicher Wasserdruck ein."[361] Im Boot stehend kontrollieren nun Vater und Sohn das reusenartige Netz ein letztes Mal: „Das Aalnetz ist ca. dreißig Meter lang."[362] Sodann sichert Willhelm Dobberschütz den am Ende befestigten Fangsack mit einer Schnur: „Der Fangsack wird am offenen Netzausgang festgemacht."[363] Nach diesen Vorbereitungen lassen sie das Netz langsam ins Wasser gleiten, wobei Cord Dobberschütz schließlich das Ende des Fangsackes zubindet: „Der Knoten am Endes des Fangsackes läßt sich zur Fangentnahme am nächsten Tag leicht wieder öffnen."[364] Während Wilhelm Dobberschütz das Boot am Netz entlang zieht, kommentiert er selbst das Geschehen: „So, und dat is' der Geldsack. Wenn er morgen voll ist, dann ham' wir Geld verdient. Aber nich' voll Wasser!"[365]

Zu einer letzten Aufnahme der an einem der Haltebäume des Netzeinlaufes langsam ins Wasser gleitenden Kette erläutert die Kommentarsprecherin dem Zuschauer abschließend einige im Bild nicht erkennbare Details der hier verwendeten Fangtechnik und die biologischen Zusammenhänge in Hinblick auf die Vermehrung und die damit verbundenen Wanderbewegungen der Aale: „Der untere Baum wird mit Hilfe der Winde herabgelassen, das Netz öffnet sich

358 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:03:36–0:03:52.
359 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:04:00–0:04:09.
360 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:04:21–0:04:28.
361 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:04:35–0:04:41.
362 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:04:43–0:04:46.
363 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:04:59–0:05:03.
364 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:05:15–0:05:20.
365 Wilhelm Dobberschütz in WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:05:31–0:05:38.

gegen den Strom. Der Einlaß, in den die abwandernden Aale hineintreiben, ist vier mal zehn Meter groß. Gefangen werden mit den Schokkern nur die mit der Strömung ziehenden Blankaale, die nach fünf bis sechs Jahren Lebenszeit in unterschiedlichen Gewässern zum Ablaichen dem Sargassomeer zustreben."[366] Während der Autor den Zuschauer auf diese Weise – anhand verschiedener, von informativen Kommentarpassagen[367] begleiteten Einstellungsfolgen, welche zunächst die auf dem Betriebsgelände in Nienburg und am Schokkerstandort Drakenburg zu verrichtenden Routinearbeiten zeigen – allmählich an das Thema Flußfischerei heranführt und dabei zugleich die Protagonisten des Films vorstellt, vermittelt er dem Zuschauer bereits hier einen ersten Eindruck vom Leben mit dem Strom und dem Arbeitsalltag der Familie.

Die erste Einstellung der *zweiten Sequenz* [ab 0:06:14] zeigt zunächst Familie Dobberschütz am Schokkerstandort Drakenburg bei einem Grillabend direkt am Ufer der Weser: „Heute Abend ist Zeit, sich in Drakenburg gemütlich zusammenzusetzen."[368] Hier beantwortet Wilhelm Dobberschütz nach dem Essen während eines entspannten Gespräches mit dem Autor verschiedene Fragen zu den Problemen der im Verschwinden begriffenen regionalen Flußfischerei und gewährt, angeregt durch die gemeinsame Betrachtung eines alten Fotoalbums dem Zuschauer einen Einblick in die Geschichte des Familienbetriebes: „Was hat sich denn mit der Weser verändert in den letzten zehn, zwanzig Jahren?" „Ja, verändert hat sich die Qualität des Wassers. Man kann wohl sagen, vor zwanzig Jahren, in den sechziger Jahren konnten wir unsere gefangenen Aale noch in der Weser hältern, das war noch gar kein Problem. Das wurde in den siebziger Jahren schlechter durch die Einleitung der kommunalen Abwässer, die ja dann sehr sauerstoffzehrend waren. [Einblendung von drei verschiedenen Zeitungsausschnitten zum Thema Wasserqualität und Fischsterben aus jener Zeit] Wir haben Sauerstoffwerte dann in den '74, '75, in den Jahren bis auf 0,5 Milligramm pro Liter runtergegangen. Es gab enorme Fischsterben und die Aale sind in den Hältern gestorben, selbst in den Reusen waren tote Aale. Und wir haben dann hinein hier in Drakenburg gebaut, um diese dann frisch gefangenen Aale hier hältern zu können, in großen Hälteranlagen, denn es war nicht mehr möglich, nach der herkömmlichen Art unsere Fische in der Weser zu belassen." „Was fangen Sie?" „Wir fangen noch über-

366 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:05:48–0:06:10.

367 Ebenso wie in dieser Sequenz hält sich der Kommentar während des gesamten Films mit 11:55 (23,1 %) angenehm im Hintergrund und wirkt, obwohl er sich auf 70 verschiedene, allerdings recht kurze Passagen (im Mittel 10:02) verteilt und damit erheblich mehr Raum als die Äußerungen der Protagonisten (9:10 bzw. 17,7 %) einnimmt [vgl. Tabelle Seite 465], aufgrund seines eher informativen Charakters ausgesprochen zurückhaltend.

368 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:06:15–0:06:25.

wiegend den Aal, das ist der Brotfisch der Berufsfischer, dazu der Zander, Hecht in wenigen Mengen, weil er eben keine Gelegenheit mehr hat durch den Ausbau des kanalartig ausgebauten Weserstromes, [an dieser Stelle beginnt ein aus zwei Einstellungen bestehendes Filminsert, um dem Zuschauer die von Wilhelm Dobberschütz angesprochenen Probleme zu verdeutlichen: ein Kameraschwenk von einem kleinen Fischerboot auf einen großen Schwimmbagger und eine Aufnahme von Cord Dobberschütz in einem kleinen Boot bei der Kontrolle der Netze, während im Hintergrund ein großer, moderner Frachter vorbeizieht] hat der Hecht keine Unterschlupfmöglichkeiten mehr, keinen Einstand mehr, deswegen ist er erheblich zurückgegangen. Zander haben wir noch in den angrenzenden Kiesgruben, die mit der Weser in Verbindung stehen, und deswegen plädieren die Berufsfischerei und auch die Sportfischerei unbedingt dafür, daß angrenzende Kiesgruben mit der Weser in Verbindung bleiben müssen als Kinderstuben, als Lager, als Winterlager für die Fische, damit sie Ruhezonen haben, denn die Schiffahrt, die immer mehr und immer größer wird, beeinträchtigt ja eben den Lebensraum der Fische ganz enorm." Anschließend betrachtet Edmund Ballhaus gemeinsam mit Wilhelm Dobberschütz ein Album mit alten Fotografien: „Auf diesem Bild hier sieht man 'n Boot, das im Eis festliegt. [Bildfüllende Einblendung einer Schwarzweiß-Fotografie eines unter einer Fußgängerbrücke vom Eis eingeschlossenen Nachens] Gibt's das heute noch?" „Treibeis haben wir im letzten Winter noch mal gehabt, aber es war sehr mürbe, das Eis, und war nicht so kernig wie zu der Zeit, als dieses Foto gemacht wurde, da war die Fußgängerbrücke noch. Die Fußgängerbrücke ist 1945 gesprengt worden, das muß in den Kriegsjahren gewesen sein oder vor den Kriegsjahren, diese Aufnahme. Da war ganz oft die Weser zugefroren in den Wintermonaten, ein, zwei, auf drei Monate lang, so daß wir als Kinder und Jugendliche an der Weser Schlittschuh laufen konnten, übers Eis gefahren sind. Selbst in Leeseringen, wo die Bauern denn waren, wo die Fähren eigentlich waren, die sind dann im Winter über das dicke Eis, haben die ihren Mist gefahren, mit Pferd und Wagen über die Weser gefahren, das Eis war so kernig und hat gehalten." „Warum nicht mehr heute?" „Heute hält das nicht mehr, weil einfach der hohe Chlorid-, der hohe Salzgehalt in der Weser ist, das Eis ist mürbe von sich aus und durch die Aufheizung der Kernkraftanlagen Grohnde und auch in Lahde sowie Landesbergen ist kaum ein Zufrieren der Weser mehr möglich." „Und dann haben wir noch ein Bild mit Stangenhamen. Was sind Stangenhamen überhaupt und was sieht man hier auf dem Bild?" [Zur Verdeutlichung wird auch hier wieder eine alte Schwarzweiß-Fotografie mit in Ufernähe aus dem Wasser ragenden Stangen zur Befestigung der Netze bildfüllend eingeblendet] „Die Stangenhamen, das war eigentlich die althergebrachte Weise, den abwandernden Aal zu fangen. Das waren Stangen, die letztlich bis zu acht Metern lang waren, acht Millimeter Wandung hatten und fast anderthalb bis zwei Zentner per Stück wogen. Die

wurden jeden Abend, zehn Stück, paarweise in die Weser gerammt – weil am Tage ja die Schiffahrt ging, mußten die am Tage wieder raus. Abends reingerammt, wieder Netze dran gebunden und den abwandernden Aal gefangen. Und morgens dann wieder raus. Das war 'ne sehr schwere körperlich Arbeit zu der Zeit." [Ein Zwischenschnitt zeigt hier Cord Dobberschütz beim Wenden des Grillgutes] „'Ne ganz andere Frage: Arbeitskräfte. Sie arbeiten ja ausschließlich mit Familienarbeitskräften, ist 'n Familienbetrieb. Was ist das Besondere an so 'nem Familienbetrieb, wie wird das weitergehen?" „Ja das Besondere ist ja in der Fischerei, es sind viel', viel' Arbeitsstunden in der Woche, die man ja mit den herkömmlichen Arbeitszeiten heute nicht vergleichen kann und auch nicht bezahlen kann. Denn unsere Arbeitszeit ist in der Woche immer zwischen 50 und 70 Stunden, genau wie in der Landwirtschaft, und da wird auch manche Stunde einfach nicht gerechnet, und der Sonntag hängt auch noch drin, der dann eben drangehängt werden muß." „Und jetzt haben wir hier noch ein Bild, das Sie in jungen Jahren zeigt mit einem Helfer. [Bildfüllende Einblendung einer Schwarzweiß-Fotografie von Friedrich Böschling und Wilhelm Dobberschütz beim Ausnehmen der Aale und anschließend eines Ausschnittes aus derselben Fotografie, die nun Friedrich Böschling in Großaufnahme zeigt] Können Sie zu dem Helfer erstmal noch was sagen, denn wir haben ihn ja auch jetzt aufgenommen bei der Arbeit." „Ja das ist Opa Böschling, Friedrich Böschling, der zog 1936 bei uns in die Nachbarschaft. Als Arbeitsloser stand er dann am Wall und hat uns zugeguckt. Und wir kamen natürlich ins Gespräch, er sagte, daß er früher auf'em Fischdampfer gefahren hätte und da ja Arbeitskräfte in der Fischerei immer gebraucht werden, haben wir ihn gefragt, ob er nicht mitkommen wollte, mithelfen wollte. Na ja, selbstverständlich war er begeistert und ist dann die ganzen Jahren, auch wie er dann später wieder Arbeit hatte, abends nach Feierabend zu uns gekommen in den Kriegsjahren, soweit er hier war und kein Soldat war. Und in den Nachkriegsjahren, als er aus Gefangenschaft zurückkam, ist er denn nach Feierabend wieder zu uns gekommen, hat uns geholfen beim Netze machen, beim Aale saubermachen, beim Räuchern, also alle fischereilichen Handhabungen sind ihm im Laufe der Jahre geläufig geworden. Und heute ist er 81jährig und kommt immer noch."[369] Während der letzten beiden Sätze von Wilhelm Dobberschütz zeigen zwei Einstellungen Friedrich Böschling in einer Werkstatt auf dem Betriebsgelände in Nienburg beim Anfertigen einer Reuse, womit der Film zugleich zur nächsten Sequenz, der Kontrolle der über Nacht an den Aalschokkern ausgelegten Fangsäcke, überleitet.

Diese ausgesprochen ungezwungen wirkende Unterhaltung von beachtlichen 5:17 Länge, mit welcher Edmund Ballhaus den Seniorchef des Betriebes zu

[369] Wilhelm Dobberschütz in WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:06:26–0:11:43.

den verschiedensten Themenbereichen ausführlich zu Worte kommen läßt, scheint in Anbetracht der entspannten Gesprächssituation eher nebenbei und ohne größere Vorbereitungen während eines Grillabends der Familie, zu dem auch das Filmteam eingeladen war, entstanden zu sein und zeugt zugleich vom überaus guten Zugang des Autors zum Feld und einer für konventionelle IWF-Produktionen ungewöhnlichen Nähe zu den Protagonisten. Am Rande dieses gemütlichen Beisammenseins erläutert Wilhelm Dobberschütz, Bierflaschen und leere Teller noch neben sich auf dem Tisch, seinem sowohl in Hinblick auf das Auftreten als auch die Wortwahl der Situation gut angepaßten und somit nicht unmittelbar als Wissenschaftler zu identifizierenden Gesprächspartner die Entwicklung und die Probleme der regionalen Flußfischerei und berichtet detailliert aus der Geschichte des Familienbetriebes, wobei die gemeinsame Betrachtung eines alten Fotoalbums seine Schilderung begleitet und auch private Erinnerungen an die eigene Kindheit und das Leben am Fluß nicht ausgespart werden. Indem Edmund Ballhaus die Wahl der Themen hier weitgehend seinem Protagonisten überläßt und lediglich einige kurze Fragen oder Bemerkungen einstreut, vermittelt diese bemerkenswerte Gesprächssequenz dem Zuschauer einen realistischen und zugleich sehr persönlichen Einblick in den Alltag des Flußfischers und seiner Familie. Zum atmosphärisch dichten Charakter dieser Einstellungsfolge tragen neben den im Verlauf der Unterhaltung eingeblendeten historischen Schwarzweiß-Fotografien auch verschiedene Filminserts bei, welche dem Zuschauer die von Wilhelm Dobberschütz angesprochenen Veränderungen auf eindrucksvolle Weise vor Augen führen, etwa wenn er vom Rückgang der Fangerträge aufgrund des Ausbaus der Weser und der stetigen Zunahme des Schiffsverkehrs berichtet und währenddessen sein Sohn Cord gezeigt wird, der vor einem im Hintergrund vorbeiziehenden modernen Frachtschiff von einem kleinen Boot aus die Netze kontrolliert.

Die *dritte Sequenz* [ab 0:11:48] zeigt zunächst in langen, ruhigen Einstellungen die Überprüfung der über Nacht an den Aalschokkern ausgelegten Netze durch Wilhelm und Cord Dobberschütz: „Am nächsten Morgen werden die Fangsäcke kontrolliert.“[370] Nun holen die beiden Männer einen der Fangsäcke vom Beiboot aus ein, wobei die Kommentarsprecherin das Wanderverhalten der Aale und die hierauf abgestimmte Fangpraxis der Binnenfischer erläutert: „Die überaus lichtscheuen und vorsichtigen Blankaale ziehen vor allem nachts und bei getrübtem Wasser mit der Strömung. Die größten Fänge sind bei den Hochwassern im Herbst zu erwarten. Bei klarem Niedrigwasser werden die Fangsäcke häufig gar nicht ausgebracht.“[371] Nach dem Öffnen des Fangsak-

[370] WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:11:51–0:11:54.
[371] WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:12:13–0:12:28.

kes entleert Cord Dobberschütz die Aale ins Boot: „Der Fang ist an diesem sonnigen Spätfrühlingstag ganz zufriedenstellend. Die Menge der gefangenen Aale insgesamt ist in den vergangenen Jahren jedoch stark zurückgegangen und der Bedarf kann nicht mehr ganzjährig mit Weseraal gedeckt werden.“[372] Während er abschließend eine der langen Reusen am Mast des Aalschokkers hochzieht, überprüft sein Vater vom Boot aus den Zustand des Netzes.

Nach einem Blick auf die unzähligen, im Wasser eines gefliesten Beckens wimmelnden Aale wendet sich der Autor mit dem zweiten Teil der Sequenz nun der Weiterverarbeitung des Fanges zu: „Das Hälterbecken im Schlacht- und Räucherhaus in Nienburg.“[373] Friedrich Böschling ist hier bereits mit dem Ausnehmen der Aale beschäftigt, als Cord Dobberschütz eine große Zinkwanne hereinbringt und sich dann ebenfalls an die Arbeit macht: „Geschlachtet wird ganz nach Bedarf der beiden zum Betrieb gehörenden Geschäfte und des Verkaufswagens.“[374] Neben dem Ausnehmen der Fische zeigt die Kamera im Verlauf dieser Einstellungsfolge, wie Cord Dobberschütz einem Aal die Haut im Bereich des Kopfes anschneidet und anschließend mit Hilfe einer Kneifzange vom Körper abzieht: „Die in den Reusen gefangenen Breitkopfaale eignen sich nicht zum Räuchern. Sie werden nach dem Abziehen der Haut als Brataale verkauft.“[375] Gemeinsam mit Friedrich Böschling bereiten nun Wilhelm Dobberschütz und seine beiden Söhne die in der großen Zinkwanne eingelegten Aale zum Räuchern vor: „Die zum Räuchern bestimmten Aale haben zwei Stunden in einer zwanzigprozentigen Salzlake gelegen. Sie werden noch einmal gesäubert, dann aufgespießt und zusätzlich geklammert, damit sie nicht ins offene Feuer fallen können.“[376] Sodann hängt Cord Dobberschütz das auf diese Weise vorbereitete und ihm von seinem Vater zugereichte Räuchergut in der Räucherkammer auf und setzt, nachdem ein Zwischenschnitt Friedrich Böschling beim Holzholen im Hof gezeigt hat, dem Feuer das aus Buchenholz bestehende Räuchermehl zu. Ein Blick durch die offenstehende Tür des Räucherhauses beobachtet ihn beim Schließen der Räucherkammer und ein Schwenk an der Außenwand des Gebäudes hinauf aufs Dach den kräftig rauchenden Schornstein, wobei ein kurzer Kommentareinschub den weiteren Verlauf des Geschehens für den Zuschauer zusammenfaßt: „Es dauert zwei bis drei Stunden, bis die Aale gut durchgeräuchert sind.“[377] In der folgenden Einstellung entnimmt Cord Dobberschütz die Stangen mit den mittlerweile gut durchgeräucherten Fischen der Räucherkammer und hängt sie in einem Ge-

372 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:12:40–0:12:53.
373 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:13:26–0:13:29.
374 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:13:57–0:14:02.
375 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:14:33–0:14:40.
376 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:15:15–0:15:28.
377 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:17:00–0:17:04.

stell an der gegenüberliegenden Seite des Raumes auf: „Sie werden nun zum Abkühlen aufgehängt, bevor sie an die Geschäfte ausgeliefert werden können."[378]

Mit dieser ausführlichen Darstellung des Ausnehmens und Räucherns von 4:05 Länge gewährt der Autor auch den zahlreichen, über die Arbeit auf dem Wasser hinausgehenden Aufgaben innerhalb des Familienbetriebes einen angemessenen Raum und weist den Zuschauer zugleich auf den erheblichen Zeit- und Arbeitsaufwand hin, mit dem nicht nur der Fang der Aale, sondern auch ihre Weiterverarbeitung verbunden ist. Auf diese Weise trägt die Einstellungsfolge dazu bei, die von Wilhelm Dobberschütz während seines Gespräches mit Edmund Ballhaus in der vorangegangenen Sequenz erwähnte 50 bis 70-Stundenwoche der im Betrieb mitarbeitenden Familienmitglieder plausibel erscheinen zu lassen, unterstützt von einem eher zurückhaltend gestalteten Kommentar,[379] welcher sich auf kurze Erläuterungen der detailliert gezeigten Handgriffe beschränkt und dem Betrachter damit erlaubt, die Bilder in Ruhe zu verfolgen und selbst einen Eindruck von Art und Umfang der Arbeiten zu gewinnen.

Ein Kameraschwenk von der belebten Nienburger Fußgängerzone auf das Feinkostgeschäft von Karin Dobberschütz zu Beginn der *vierten Sequenz* [ab 0:17:22] lenkt den Blick des Zuschauers nun auf die mit dem Verkauf des Fanges verbundenen Probleme: „Das Fisch-Feinkostgeschäft in der Fußgängerzone. Die Inhaberin ist Karin, die Frau von Cord."[380] Nachdem Frau Dobberschütz, deren kleine Tochter neben ihr hinter der Theke steht, gerade Räucherfisch an eine ältere Kundin verkauft und das Wechselgeld herausgegeben hat, stellt ihr der Autor, welcher auch hier nicht als Wissenschaftler, sondern als Kunde und interessierter Beobachter auftritt, während einer zwanglosen Unterhaltung über die Theke hinweg einige Fragen zu den hier angebotenen Fischarten und dem Geschäft im allgemeinen: „Das sieht ja alles wunderbar aus. Jetzt sagen Sie mir doch mal, was ist da eigentlich nun aus der Weser?" „Ja, die Aale. Eigentlich nur die Aale, würd' ich sagen, aus der Weser und aus 'em Dümmer." „Und sonst haben sie im Geschäft gar nichts aus 'em Dümmer oder noch auch ...." „Aus 'em Dümmer hab' ich sonst noch Zander und Hecht." „Hab' ich eben gesehn, das ist Filet, Zanderfilet, Hechtfilet. [Ein Schwenk über die Auslagen in der Kühltheke zeigt die hier auf Eis liegenden, bereits fertig filetierten Stücke] Warum ist das schon filetiert?" „Ja es geht besser, die Kunden mögen das lieber, wahrscheinlich wegen der Gräten, ne." „Hm .... Seit

378 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:17:09–0:17:14.
379 Die Kommentardauer beträgt in dieser Sequenz insgesamt 0:38 (15,6 %).
380 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:17:32–0:17:39.

wann haben Sie das Geschäft hier?“ „Seit ’83.“ „Und vorher haben Sie nur an der Weser verkauft ....“ „Ja, mein Schwiegervater, hauptsächlich Aale und Forellen dann nur und lebende Süßwasserfische.“ „Und wieso sind Sie dann hier in die Stadt gegangen, und wie kam das?“ „Erstmal wegen der Vergrößerung, das war ja nicht so möglich, ne. Und da ist halt nur Flußfischerei und Weserfischerei, und hier haben wir jetzt Seefisch noch mitgemacht, ne. [An ihre kleine Tochter gewandt, die sie bereits seit längerem mit einem Anliegen bedrängt:] Sarah, Du mußt jetzt mal ’nen Moment aufhören!“ „Das ist ein ganz anderer Markt eigentlich ....“ „.... ’n ganz anderer Markt, ja.“[381]

In Form eines Filminserts von 1:31 Länge[382] stellt der Autor dem modernen, überwiegend von jüngerer Laufkundschaft frequentierten Feinkostgeschäft nun das von Karin Dobberschütz zuvor erwähnte, eher von älteren Stammkunden besuchte Geschäft am Ufer der Weser gegenüber, wobei ein Kameraschwenk von der Straße am Ufer des Flusses auf ein erleuchtetes Fenster des alten Backsteinbaus dem Zuschauer die Lage des Gebäudes verdeutlicht und zugleich zum Geschehen im Inneren überleitet: „Im Fischereibetrieb am Weserwall befindet sich der alte Verkaufsraum, das Wallgeschäft. Es sind vor allem langjährige Kunden, die sich hier noch einfinden.“[383] Nachdem Cord Dobberschütz einer älteren Kundin grüne Aale verkauft und der Film den Vorgang einschließlich des Einpackens der Fische und der Herausgabe des Wechselgeldes mit 1:08 Länge recht ausführlich gezeigt hat, vervollständigt ein letzter Blick auf die Dekoration an einer Wand neben der Theke – unter anderem der präparierte Kopf eines Hechtes – den Eindruck vom Ambiente dieses betriebseigenen Geschäftes.

Ein anschließender Kamerazoom über die Auslagen in der Kühltheke des Ladens in der Fußgängerzone führt den Zuschauer zum Gespräch mit Karin Dobberschütz zurück, wobei die Geschäftsinhaberin über die Theke hinweg einige weitere Fragen des Autors in Hinblick auf die veränderte Nachfrage der letzten Jahre und die Notwendigkeit, flexibel auf die Bewegungen des Marktes zu reagieren, beantwortet und zugleich etwas resigniert das Konsumverhalten insbesondere der jüngeren Kundschaft beklagt: „Würden die Leute denn keine Weißfische mehr kaufen, es gibt doch so viel Fischarten eigentlich auch im Dümmersee, die wunderschön anzusehen wären, werden die denn nicht gekauft?“ „Wahrscheinlich wollen sie das lebend kaufen, ne, und ich hab’ hier die Möglichkeit nicht, die Sachen zu hältern.“ „Oder liegt das auch daran, daß die Menschen keine Weißfische oder ähnliches mehr essen wollen?“ „Weniger.

---

381 Karin Dobberschütz in WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:18:23–0:19:23.
382 Vgl. WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:19:24–0:20:55.
383 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:19:29–0:19:39.

So Brassen und so ist wahrscheinlich die den Jüngeren überhaupt nicht mehr so richtig bekannt, ne ....“ „Wie kommt das?“ „.... die kaufen denn nur Filet.“ „Ja, ja, möglichst im Viereck ....“ „.... möglichst im Viereck und vorgebraten, ne.“ [Frau Dobberschütz lacht] „Ja ist das tatsächlich so?“ „Ja, fast. Ich hab’ jetzt auch panierte Schollenfilets, die gehen also super, nich’, die brauchen Sie dann nur noch warm machen und dann is’ so ’n Essen fertig.“ „Ja. Ist das nicht deprimierend für ’nen Fischer, ich weiß nicht, ob der Cord oder Ludolf da mal was erzählt haben, wenn die so viel fangen, und im Grunde ist von den Dingen nicht viel gefragt, ne?“ [Ein Zwischenschnitt zeigt hier die zugekauften, auf der Theke in Augenhöhe angebotenen panierten Fischfilets in runder, hamburgerähnlicher Form] „Das meiste, entweder geht das wieder zurück, na ja und so ’n paar verkauf’ ich und die Ausländer, die kaufen halt auch noch sehr viel Brassen, ne, aber sonst ist das nicht mehr ganz so dolle ....“ „Ja dann muß man den Markt öffnen ....“ „.... ja ....“ „.... ich meine jetzt in dieser Richtung ....“ „In dieser Richtung dann, ja ....“[384]

Nach diesen Überlegungen zu den Veränderungen des Marktes und dem Absatz des mühsam eingebrachten betriebseigenen Fanges schließt sich der Kreis mit der Rückkehr zur Arbeit auf dem Wasser in der *fünften Sequenz* [ab 0:22:20], wo die Kamera zunächst einem die Weser aufwärts fahrenden Motorboot der Familie hinterherschwenkt und die Kommentarsprecherin dem nun folgenden Geschehen einige grundlegende Informationen vorausschickt: „Die Familie Dobberschütz befischt die Weser nicht nur mit den Schokkern in Drakenburg. Auf einer 38 Kilometer langen Strecke liegen außerdem bis zu 300 Reusen. Mit ihnen stellt man den noch nicht laichreifen Aalen nach, die in der Weser heimisch sind. Da sie auf der Nahrungssuche gegen den Strom schwimmen, liegen die Reusen mit ihrer Öffnung stromabwärts.“[385] An einem ruhigen Abschnitt des Flusses kontrolliert Cord Dobberschütz in Begleitung eines Bekannten die hier ausgelegten Reusen: „Ihre Standorte sind nicht markiert, weil immer wieder Reusen gestohlen werden.“[386] Zu diesem Zweck sucht er vom Boot aus zunächst den Grund ab: „Mit einer Stange ertastet Cord Dobberschütz das im Boden verankerte Seil, an dem hintereinander jeweils vier bis fünf Reusen hängen.“[387] Nachdem sie auf eine der hier liegenden Reusen gestoßen sind, ziehen sie diese an die Oberfläche und mitsamt des schweren Ankersteins gemeinsam ins Boot hinein: „Wenigstens einmal in der Woche müssen alle Reusen überprüft werden. Gelegentlich hilft dabei ein Freund der Familie.“[388] Nun öffnet Cord Dobberschütz das Ende der Reuse und entleert

384 Karin Dobberschütz in WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:21:00–0:22:16.
385 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:22:24–0:22:47.
386 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:22:54–0:22:59.
387 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:23:04–0:23:12.
388 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:23:22–0:23:29.

den spärlichen Fang ins Boot: „Auch hier ist das Fangergebnis sehr unterschiedlich: Es liegt zwischen zehn Pfund und eineinhalb Zentner Fisch in der Woche; in erster Linie Aale, seltener Hechte, Zander, Karpfen und Schleien."[389] Während die beiden Männer anschließend die durch das Seil verbundenen Reusen erneut auslegen, erläutert die Kommentarsprecherin die Konstruktionsmerkmale der verschiedenen, von der Familie eingesetzten Reusenarten und leitet auf diese Weise zugleich zur nächsten Einstellungsfolge und damit zum Dümmer, einem von Ludolf Dobberschütz betreuten Bereich, über: „Die auf der Weser gebräuchlichen Kettenreusen werden mit einem Stein auf Spannung gehalten."[390] Ein Schwenk über die Wasseroberfläche des Dümmers und eine von zwei in den Seegrund gerammten Stangen gehaltene Netzkonstruktion verdeutlicht dem Zuschauer die Funktionsweise dieser hier eingesetzten Fangvorrichtungen: „Die Reusen im Dümmersee können anders konstruiert sein, da hier weder Strömung noch Treibgut auf sie einwirken. Von ihrer Öffnung gehen zu beiden Seiten Flügel ab, wodurch der Einlaß vergrößert wird. Ein etwa fünfzehn Meter langes Leitnetz führt die Fische zum Eingang der Flügelreuse."[391] Anschließend beobachtet die Kamera Ludolf Dobberschütz bei der Überprüfung der Reusen: „Ludolf Dobberschütz hat im Dümmer bis zu 200 Reusen ausgelegt, die er bis zu zweimal in der Woche kontrolliert."[392] Während er eine der Reusen einholt, befreit er einen Jungfisch aus den Maschen: „In den Netzmaschen hat sich ein kleiner Hecht verfangen."[393] Hierauf hievt der Fischer den halbgefüllten Fangsack der Reuse über die Bordwand: „Dieser Fang ist überdurchschnittlich gut. Andere Reusen sind dagegen leer."[394] Zu einer Aufnahme der im Boot zappelnden Fische vermittelt die Sprecherin dem Zuschauer einen Eindruck vom Ertrag der Arbeit: „Im Jahresdurchschnitt werden im Dümmer jeweils zehn bis fünfzehn Zentner Aale, Hechte und Zander gefangen. Die Fangergebnisse hängen allerdings entscheidend vom Besatz, Abwuchs und anderen Faktoren ab."[395] Nun stakt Ludolf Dobberschütz mit einer langen Stange das Boot im seichten See vorwärts und spannt mit dem anderen Arm die ins Wasser ablaufende Reuse. Schließlich rammt er im Gegenlicht der allmählich einsetzenden Abenddämmerung die durch eine Leine mit dem Reusenende verbundene Haltestange in den Grund: „Bei der geringen Wassertiefe und dem schlammigen Untergrund des Dümmers lassen die Reusen sich relativ leicht stellen. Bei schlechtem Wetter,

389 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:23:45–0:23:57.
390 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:24:13–0:24:18.
391 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:24:22–0:24:40.
392 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:24:51–0:24:58.
393 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:25:10–0:25:13.
394 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:25:22–0:25:26.
395 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:25:31–0:25:42.

besonders bei starkem Wind, ist Ludolf allerdings auf Hilfe aus der Umgebung angewiesen."[396]

Mit der sich hieran anschließenden zweiten Einstellungsfolge, die zugleich den ersten und dritten Teil dieser Sequenz, welcher jeweils eine der je nach Jahreszeit recht verschiedenen Arbeiten auf dem Dümmer behandelt, voneinander abgrenzt, zeigt der Autor den während der Sommermonate in einer Pension in der Nähe wohnenden Fischer von einer eher privaten Seite: „Ludolf verbringt viele seiner Abende am Dümmer mit Freunden in einer kleinen Gaststätte am Rande des Sees. Die Gäste sind meist einheimische aus den umliegenden Orten."[397] Hier unterhält er sich mit einigen Bekannten bei einem Bier am Tresen des Lokals, das an einer langen Wand mit Netzen, präparierten Fischen und ähnlichen Objekten aus dem Fischereialltag dekoriert ist.

Der letzte Teil dieser Sequenz behandelt das Abfischen des mittlerweile stark angewachsenen Fischbestandes im Dümmersee: „Der Weißfischbestand im Dümmer ist zu groß geworden. Die Fische wachsen nicht mehr zur normalen Größe ab, sie verbutten. Cord und Friedrich sind aus Nienburg zu Hilfe gekommen, um den Bestand durch ein Hegefischen zu regulieren. Im Laufe das Jahres fallen immer wieder derartige Heg- und Besatzmaßnahmen an."[398] Während Ludolf Dobberschütz ein mit zappelnden Jungfischen gefülltes, schweres Netz längsseits des Bootes etwas aus dem Wasser gezogen hat, hievt sein Bruder die Tiere mit einem Käscher über die Bordwand. Die Einstellungsfolge endet mit dem Einlaufen des Bootes an einer Anlegestelle am Seeufer, wo Friedrich Böschling die Jungtiere mit frischem Wasser versorgt und eine am Kai stehende Gruppe von Kindern das Geschehen interessiert verfolgt.

Mit der *sechsten Sequenz* [ab 0:28:58] kehrt der Film wieder zu den Arbeiten am Standort Nienburg zurück: „Einer der Forellenteiche bei Nienburg."[399] Während Cord Dobberschütz gemeinsam mit seiner Tochter Sarah an einer Seite des Teiches steht und mit weit ausholenden Armbewegungen die Forellen anfüttert, zieht Friedrich Böschling ein großes Netz vom benachbarten Ufer aus allmählich zu ihnen herüber: „Hier werden die Fische bis zur Schlachtreife herangezogen. Nachdem die Forellen mit Futter angelockt sind, kann das an der Unterseite beschwerte Netz zusammengezogen werden."[400] Anschließend entnimmt Cord Dobberschütz mit einem Käscher einige der auf diese Weise am

396 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:26:03–0:26:16.
397 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:26:28–0:26:37.
398 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:27:48–0:28:11.
399 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:28:59–0:29:03.
400 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:29:08–0:29:19.

Rand des Gewässers zusammengedrängten Tiere und gibt sie in eine Plastikwanne, wo Friedrich Böschling die Jungtiere aussortiert und in einen benachbarten kleineren Teich wirft: „Die zu kleinen Forellen werden aussortiert."[401]

Nun bereiten Cord Dobberschütz und Friedrich Böschling die Fische im Schlacht- und Räucherhaus in Nienburg zum Räuchern vor: „Da Forellen neben Aalen die mit Abstand beliebtesten einheimischen Fische sind, ist die Forellenmast zum gewinnbringenden Bestandteil des Betriebes geworden. Die in ihren natürlichen Lebensräumen gefangenen Hechte, Zander, Karpfen und Schleien sind dagegen nur wenig gefragt."[402] Nachdem die Tiere ausgenommen und ein letztes Mal gespült worden sind, spritzt Friedrich Böschling seinen Arbeitsplatz mit Wasser ab. Anschließend legt Cord Dobberschütz Holz auf das Feuer unter den bereits in der Räucherkammer aufgereihten Forellen nach und setzt etwas Räuchermehl zu. Mit einer von der Straße an der Weser her aufgenommenen Außenansicht des Backsteinbaus mit seinem rauchenden Schornstein geht diese Einstellungsfolge zu Ende.

Hieran schließt sich ein Blick auf die Marktstände des örtlichen Wochenmarktes und den im Hintergrund direkt vor der Martinikirche aufgestellten Verkaufswagen der Familie Dobberschütz an: „Der Wochenmarkt in Nienburg."[403] Die folgenden, aus dem Inneren des Wagens heraus gedrehten und von einer kurzen Kommentarpassage eröffneten Einstellungen zeigen nun Frau Dobberschütz beim Bedienen von zwei älteren Kundinnen: „Hier steht der Verkaufswagen von Karin Dobberschütz ebenso wie bei Nienburger Festen. Weitere Verkaufsmöglichkeiten bieten sich vor den örtlichen Supermärkten."[404]

Nach dem Räuchern der Fische wendet sich der Autor mit der Anfertigung eines Stellnetzes in der *siebten Sequenz* [ab 0:32:31] nun einer weiteren der zahlreichen, im Fischereigewerbe regelmäßig anfallenden Nebenarbeiten zu: „Auf dem Scheunendachboden in Nienburg werden Stellnetze eingeschlagen. Die bis zu 50 Meter langen Stellnetze werden im Herbst auf dem Dümmersee eingesetzt. Bei einer Maschenweite von 60 bis 100 Millimeter verfangen sich nur größere Fische in der Netzwand."[405] In mühsamer Handarbeit verbinden Cord Dobberschütz und Wilhelm Böschling die zusammengefaltet auf dem Boden liegende Netzwand mit den zwischen den Giebelwänden des Dachbodens gespannten langen Leinen. Ein Zwischenschnitt zeigt dabei die das Geschehen interessiert verfolgende Tochter von Cord Dobberschütz: „Sarah nimmt

401 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:29:53–0:29:56.
402 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:30:22–0:30:38.
403 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:31:17–0:31:20.
404 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:31:25–0:31:33.
405 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:32:34–0:32:51.

lieber an der Arbeit im Betrieb als am morgendlichen Spielkreis teil."[406] Anschließend verdeutlicht ein Blick auf die ein Schiffchen mit Netzgarn führenden Hände des konzentriert arbeitenden Wilhelm Böschling die hier angewandte Verbindungstechnik: „Das maschinell hergestellte Netz wird an die obere, schwimmfähige Korkleine und an die schwere, untere Bleileine angeknüpft."[407] Nach einem weiteren Zwischenschnitt auf seine zwischen den Netzwänden spielende Tochter schildert Cord Dobberschütz, während die beiden Männer nun gemeinsam an der Verbindung der Netzwand mit der oberen Korkleine arbeiten und weitere Detailaufnahmen dem Zuschauer die einzelnen Handgriffe dieses zeitaufwendigen Verfahrens nochmals vor Augen führen, die Handhabung und die Vorteile dieses Netztyps, weist auf die je nach Belastung äußerst unterschiedliche Lebensdauer hin und erläutert die üblicherweise angewandten Reparaturtechniken: „Hier machen wir ein 35 Meter langes Stellnetz, sozusagen Klebegarn, wo der Fisch reinschwimmt und nicht wieder herauskommt – herauskommen kann, normalerweise. Durch seine heftigen Bewegungen wird er dann dadurch eingedreht. [An dieser Stelle zeigt ein erstes Filminsert, wie Cord Dobberschütz in einer während des Einholens eines solchen Netzes auf dem Dümmer aufgenommenen Einstellung mit einem soeben gefangenen Fisch das Eindrehen in die Netzwand demonstriert] Wenn er denn hier reinschwimmt, dann verwickelt er sich da so zusammen und kommt nicht mehr hinaus. Und hinterher durch leichte Handhabung ist er denn wieder zu entnehmen, man schiebt die Maschen dann über den Fisch und der Fisch ist dann gefangen, also kann dann nicht mehr weg. [Ein zweites Filminsert zeigt nun das Lösen des Fisches aus den Maschen des Netzes] Da ist noch zu zusagen, dieses Netz das hält auch nicht ewig, nur eine Saison, kann aber auch nur eine Nacht halten, wenn viel Fisch gefangen wird. Wenn's stark zerbissen ist, wird es wieder hinausgeschnitten und ein neues Netzteil, ein Netztuch wird wieder eingeschlagen, so wie wir's jetzt hier machen. Kann passieren, daß wir's zwei Mal im Jahr machen, kann aber auch zwei Jahre halten, dieses Netz."[408]

In der hierauf folgenden *achten Sequenz* [ab 0:34:46] nimmt sich Edmund Ballhaus ausführlich Zeit, einen weiteren Ausschnitt aus dem Alltag der Familie zu zeigen, welcher jedoch eher dem privaten Bereich zuzuordnen ist und zunächst keinen unmittelbaren Bezug zum Thema des Films aufzuweisen scheint, dem Zuschauer jedoch anhand des währenddessen geführten Gespräches einen erneuten Eindruck von der Arbeitsbelastung und der Einbeziehung aller Familienmitglieder in den Betriebsablauf vermittelt: So verfolgt die

---

406 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:32:55–0:32:59.
407 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:33:04–0:33:11.
408 Cord Dobberschütz in WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:33:24–0:34:42.

Kamera in dieser ohne Kommentar gestalteten Sequenz von insgesamt 2:21 Länge Seniorchef Wilhelm Dobberschütz, seine Söhne Ludolf und Cord, dessen Frau Karin, Tochter Sarah und Mitarbeiter Friedrich Böschling beim gemeinsamen Abendessen, wobei selbst die Unterhaltung bei Tisch um die Arbeit des nächsten Tages und ihre Verteilung auf die Anwesenden kreist. Nachdem die Männer ihren Eintopf mit Einlage gegessen haben und nun allmählich den Raum verlassen, spielt Tochter Sarah gemeinsam mit ihrer Mutter am mittlerweile weitgehend abgeräumten Eßtisch noch einige Zeit mit ihren Schlumpffiguren.

Ganz im Sinne von David MacDougalls „participatory cinema"[409] verfolgt die Kamera das Abendessen hier aus der Perspektive eines realen Teilnehmers und bezieht den Zuschauer auf diese Weise in das Geschehen mit ein, wobei die Sequenz gerade aufgrund ihrer scheinbaren Belanglosigkeit ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit vermittelt. Anhand dieser Aufnahmen wird erneut der gute Zugang des Autors zum Feld und seine im Vergleich zu konventionellen IWF-Produktionen außergewöhnliche Nähe zu den Protagonisten deutlich, und bereits die Selbstverständlichkeit, mit der sich das Geschehen unbeeindruckt von der Anwesenheit des Filmteams und der für die Dreharbeiten unverzichtbaren Ausleuchtung des Raumes bis nach dem Essen fortsetzt – Tochter Sarah und ihre Mutter verbringen noch einige Zeit mit Spielen am Tisch – zeugt von einem ausgesprochen zwanglosen Umgang von Filmemachern und Gefilmten miteinander.

Die sich hieran anschließende *neunte Sequenz* [ab 0:37:07] verfolgt nun das Auslegen der in der siebten Sequenz von Cord Dobberschütz und Wilhelm Böschling auf dem Scheunenboden vorbereiteten Stellnetze: „Einer der letzten schönen Herbsttage. Ludolf legt Stellnetze aus. Ein Bekannter aus dem Ort hilft bei der Arbeit."[410] Währenddessen zeigt der Film in stimmungsvollen Abendaufnahmen, wie der Fischer in seinem von einem Helfer gesteuerten Boot eines der Netze hinter dem Fahrzeug ins Wasser gleiten läßt und anschließend die von ihm an der oberen Schwimmleine befestigten großen Kunststoffbehälter, welche nun einsam in der Dämmerung über dem ausgelegten Netz auf der Wasseroberfläche treiben: „Die Kanister dienen nur der Kenntlichmachung für andere Seebenutzer."[411]

Nachdem die folgende Einstellung Ludolf Dobberschütz am Abend beim Zeitunglesen in seinem Stammlokal am Rande des Sees gezeigt hat, sieht man

---

409 Vgl. MacDougall 1975:119, MacDougall 1995:40.
410 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:37:15–0:37:26.
411 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:37:36–0:37:40.

ihn im Morgengrauen erneut auf den Dümmer hinausfahren, wobei die Kommentarsprecherin dem Zuschauer die Besonderheiten der Stellnetzfischerei erläutert: „Morgens in aller Frühe werden die Stellnetze eingeholt. Es darf nicht zu viel Zeit verstreichen und auch nicht zu warm sein, damit die Fische nicht ersticken. Daher und aus Gründen der Schonung findet die Stellnetzfischerei nur im Herbst statt."[412] Hier zieht der Fischer die Netze langsam in sein Boot und löst die in den Maschen verfangenen Tiere vorsichtig heraus, wobei er die kleineren Exemplare ins Wasser zurück wirft.

Zu einer Aufnahme eines weseraufwärts fahrenden Bootes der Familie Dobberschütz leitet die Sprecherin zur *zehnten Sequenz* [ab 0:39:32] des Films über: „Herbst in Nienburg."[413] Ein Blick auf den Schiffsverkehr und das Hochwasser des herbstlichen Flusses schließt sich an: „Die Weser führt mit dem ersten Hochwasser besonders viel Treibgut, Laub und Schmutz mit sich. Es wird Zeit, daß die verschlammten und zugesetzten Reusen, die einem erheblichen Wasserdruck ausgesetzt sind, aus der Weser genommen werden."[414] Langsam zieht nun Cord Dobberschütz vom Boot aus die schweren, mit Geschwemmsel zugesetzten Reusen aus dem Wasser und befreit sie von dem anhaftenden Unrat. Während in der Strommitte ein großes Frachtschiff vorüberzieht, entleert er den spärlichen, überwiegend aus Flußkrebsen bestehenden Fang ins Boot: „Die Fänge sind jetzt kaum noch lohnend, da der Aal im Herbst seine Nahrungssuche einstellt und nicht mehr flußaufwärts zieht."[415] Anschließend steuert er das Boot zum Anlegeplatz am Weserwall und trägt die Reusen zum Betriebsgebäude. Sodann kehrt der Film mit verschiedenen Aufnahmen seines Bruders Ludolf ein letztes Mal zu den herbstlichen Arbeiten am Dümmersee zurück, wo dieser an einer Anlegestelle die hier nun ebenfalls abgebauten großen Reusen aus dem Boot zieht und auf die Pritsche eines Lieferwagens verlädt: „Auch am Dümmer werden nun die Reusen und Stellnetze eingeräumt."[416]

Mit der *elften Sequenz* [ab 0:42:17] schließen sich Eindrücke vom Schokkerstandort Drakenburg an, wo man auch weiterhin die Netze auslegt und Wilhelm und Cord Dobberschütz, durch schweres Ölzeug gegen Nässe und Kälte geschützt, vom Beiboot aus mit dem Entfernen von Treibgut beschäftigt sind: „Die Aalschokker bleiben auch bei Hochwasser in der Strömung liegen. Hier sind gerade jetzt besonders gute Fänge zu erwarten, denn bei getrübtem Wasser ziehen die laichreifen Aale, die keine Nahrung mehr zu sich nehmen,

412 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:38:15–0:38:31.
413 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:39:33–0:39:35.
414 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:39:41–0:39:57.
415 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:40:44–0:40:50.
416 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:42:18–0:42:21.

mit der Strömung dem Sargassomeer entgegen. Es bereitet große Mühe, die Bäume und die Netze von Unrat und Treibgut freizuhalten."[417] Ein Kameraschwenk über eines der entlang der Aalschokker geführten großen Netze und weitere Aufnahmen vom zeitaufwendigen und zugleich äußerst anstrengenden Freihalten eines Haltebaumes mit dem darunterliegenden Netzeinlauf verdeutlichen die Mühsal dieser Arbeit: „Der Fangsack und die Netze müssen unbedingt frei von jeglichem Geschwemmsel sein. Sobald sich durch Äste, Laub und ähnliches ein Wasserstau bildet, sind keine Fänge zu erwarten."[418] Anschließend wird einer der gereinigten Fangsäcke vom Mast herab ins Boot gelassen und auf dem Wasser erneut mit dem hier ausgelegten Netz verbunden: „Der Fangsack wird angehängt."[419] Zu diesen eindrucksvollen Bildern, auf denen sich die Männer im trüben, regnerischen Herbstwetter nur noch als Silhouetten vor der hellen Wasseroberfläche abzeichnen, setzt die Sprecherin ihre Erläuterungen fort: „Wenn schlechtes Wetter und in der Folge Hochwasser die Arbeitsbedingungen für die Fischer ohnehin schon sehr erschweren, müssen die Netze nach Gefühl und Erfahrung auch nachts alle ein bis zwei Stunden kontrolliert werden. In manchen Nächten ziehen die Blankaale in großer Zahl die Weser hinab. Erst in dieser Zeit fällt die Entscheidung über ein gutes oder ein schlechtes Fangjahr."[420] Auf der nächtlichen Weser überprüfen Cord und Ludolf Dobberschütz nun im Licht eines Scheinwerfers ein an den Aalschokkern ausliegendes Netz, ziehen den Fangsack an Bord und entleeren die zappelnden Aale ins Boot: „Ein guter Fang."[421] Nachdem sie das untergemischte Geschwemmsel entfernt und die Fische an der Anlegestelle in einen großen Kunststoffbottich geworfen haben, tragen sie diesen ins nahegelegene Schlacht- und Räucherhaus. Hier entleeren und sichten sie den umfangreichen Fang: „Die Aale werden nach Größe in die verschiedenen Hälterbecken sortiert."[422] Während sie die Fische auf die großen, gekachelten Becken verteilen, zeigen verschiedene Einstellungen die hier wimmelnden Tiere: „Die Jahresfangergebnisse liegen zwischen 50 und 150 Zentnern."[423]

Die *zwölfte* und letzte *Sequenz* [ab 0:47:32] des Films, Abschluß und zugleich Resümee eines arbeitsreichen Jahres am Strom, beginnt mit Aufnahmen der in diesem Flußabschnitt bereits weit über die Ufer getretenen Weser und eines inmitten der überfluteten Landschaft vor Anker liegenden Aalschokkers mit seinen vereisten Netzen: „Mittlerweile ist es Januar geworden. Die Temperaturen

417 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:43:01–0:43:22.
418 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:43:29–0:43:40.
419 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:44:35–0:44:38.
420 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:44:46–0:45:07.
421 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:45:47–0:45:49.
422 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:47:07–0:47:11.
423 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:47:22–0:47:27.

liegen in diesen Tagen zwischen zehn und fünfzehn Grad unter Null. Auch das Hochwasser hat bedrohliche Ausmaße angenommen. Da Eisgang zu erwarten ist, müssen die Bäume und Netze abgebaut werden."[424] Mit dem Beiboot nähern sich Wilhelm Dobberschütz und seine beiden Söhne nun dem mächtigen Haltebaum des Aalschokkers und demontieren in der reißenden Strömung eines der großen Netze: „Das Hauptnetz, das an den Bäumen eingehakt ist, wird losgeschäkelt. Damit der Wasserdruck nicht mehr mit seiner vollen Stärke auf dem ganzen Netz liegt, ist das Ende zuvor am Mast hochgezogen geworden. Es wird nach dem Lösen des Netzes herunter ins Boot gelassen."[425] Ein Zwischenschnitt zeigt hierbei das am Mast hängende Netz, welches mittels einer Winde ins Boot abgesenkt, dort von Wilhelm und Cord Dobberschütz in Empfang genommen und von den gröbsten Fremdkörpern befreit wird. Nachdem Cord mit einem Hammerschlag den letzten Schäkel vom Haltebaum getrennt hat, schwenken sie diesen vorsichtig an den Schokker heran: „Die Verbindung zu den Festpunkten am Ufer ist gelöst. Der Baum ist nun an einer Seite frei und kann eingeklappt werden."[426] Mit Äxten und Stangen wird das festgefrorene Geschwemmsel mühsam abgeschlagen und anschließend das große, mit Treibgut durchsetzte und teilweise von einer Eisschicht überzogene Netz mit dem Boot am Ufer angelandet. Von den abschließenden Worten der Kommentarsprecherin begleitet läßt nun ein Blick an den am Ufer aufgehängten Reusen vorbei auf die mit ihrem Boot die Weser hinabfahrenden und allmählich in der Ferne entschwindenden Männer den Film stimmungsvoll ausklingen: „Die Schokker sind von Bäumen und Netzen befreit. Sie können nun in den Heimathafen Nienburg gebracht werden. Für die noch anfallenden Winterarbeiten bleibt nicht mehr viel Zeit, denn mit den ersten Frühlingstagen beginnt die neue Fangsaison."[427] Hieran schließt sich der Abspann [ab 0:51:20] in Form einer weißen Schrifttafel vor blauem Hintergrund an [Filmende bei 0:51:38].

---

424 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:47:35–0:47:54.
425 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:48:13–0:48:29.
426 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:49:32–0:49:40.
427 WESERFISCHEREI IN NIENBURG: 0:50:57–0:51:13.

Copyrighted material

3.4 STERNSINGEN IN HILDESHEIM EIN HEISCHEBRAUCH IM WANDEL

> „Es gab früher, zu Zeiten meiner Eltern, in deren ihren jungen Jahren, gab es keine Unterstützung irgendwie im Winter, ja. Also praktisch wenn draußen Schnee und Eis war, lagen unsere Mannschaften zu Hause, da konnte nicht gearbeitet werden, es gab keine Unterstützung, und sie mußten jetzt sehen, wie sie über die Runden kamen."[428]

Mit seiner vierten und letzten während seiner Tätigkeit als Referent am IWF entstandenen und 1989 als Hochschulunterrichtsfilm veröffentlichten Dokumentation STERNSINGEN IN HILDESHEIM. EIN HEISCHEBRAUCH IM WANDEL[429] wendet sich Edmund Ballhaus erneut einem traditionellen volkskundlichen Themenbereich zu, im Gegensatz zu seinen vorangegangenen Filmen bildet hier jedoch nicht ein Handwerk oder ein Produktionsverfahren, sondern ein Brauch den Gegenstand der Untersuchung. In dieser im Jahre 1987 – und ebenso wie SALINE LUISENHALL und WESERFISCHEREI IN NIENBURG – unter Mitwirkung von Kameramann Manfred Krüger gedrehten 16mm-Produktion dokumentiert der Autor nicht lediglich den von seinen historischen Wurzeln mittlerweile weit entfernten Heischegang, sondern greift hier weiterreichende Fragestellungen in Hinblick auf die mittlerweile anachronistische Züge aufweisende Brauchausübung auf:

> „Bei den Brauch-Filmen werden neben den Bräuchen selbst Aspekte des Wandels im Vordergrund stehen. Eventuelle Veränderungen zur folkloristischen Aktion, neue Inhalte, die Reaktion einer dem Brauch gegenüberstehenden Umwelt, die vielleicht bestehende ‚Ungleichzeitigkeit' der Brauchausübung und des ‚Schauplatzes' (z.B. Sternsingen im Supermarkt) und andere sind ebenso dokumentationswürdig wie die Persönlichkeiten der Brauchträger. Von Bedeutung ist dabei auch die Frage, wer entsprechende Traditionen aus welchen Motiven bewahrt."[430]

Nach einer Vorbesprechung im ersten Teil des Films, in deren Verlauf anhand von Erinnerungen der Brauchträger die Ursprünge dieses von ihnen in die Vor-

---

428 Hermann Staufenbiel in STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:03:53–0:04:12.

429 STERNSINGEN IN HILDESHEIM. EIN HEISCHEBRAUCH IM WANDEL
Prod.: 1987; Publ.: 1989; 16mm; Farbe; 45 Min.; Autoren: Edmund Ballhaus, Helga Stein; Kamera und Ton: H. Wittmann, M. Krüger, G. Matzdorf, K. Bertram, K. Kemner, R. Feldmann; Produktion und Veröffentlichung: Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

430 Ballhaus 1986:107.

weihnachtszeit „vorverlegten" Heischeganges beleuchtet werden, begleitet die Kamera die Sternsinger – drei Brüder aus einer alten Hildesheimer Pflastersteinsetzerfamilie und einen Freund der Familie – auf ihrem Weg durch alteingesessene und moderne Geschäfte in der Innenstadt. Hier tragen sie ebenso wie im letzten Teil des Films, welcher sie in das Haus der Familie Hennis, zu der Schützengesellschaft von 1367 und einer Firmenweihnachtsfeier führt, das Dreikönigslied in verschiedenen Fassungen und weitere Lieder vor. Zu seinen anfänglichen Vorbehalten dem Thema gegenüber und der Zusammenarbeit mit Frau Dr. Helga Stein vom Roemer-Museum in Hildesheim, welche sich im Gegensatz zu den Autoren der übrigen im Rahmen des Projektes *Volkskundliche Filmdokumentation in Niedersachsen* veröffentlichten Filmen sehr engagiert der Sache annahm, bemerkt Edmund Ballhaus:

> „Die Realisierung habe ich lange vor mir her geschoben, weil ich das Thema im Rahmen einer modernen Volkskunde für wenig relevant hielt. Allerdings gab es mit Helga Stein eine wissenschaftliche Autorin, die das Thema nicht nur in das Gesamtprojekt eingebracht hatte, sondern im Gegensatz zu den anderen ‚Autoren', die dann bei der Umsetzung nicht mehr zur Verfügung standen, beharrlich auf seine Realisierung drängte. Sie übernahm auch die Feldforschung, ihr Kontakt zu den Brauchträgern war bereits seit Jahren recht intensiv. Der üblicherweise auf Epiphanias (6. Januar) fallende Brauch wurde früher in Hildesheim auch von Pflastersteinsetzern ausgeübt, die mit dem Heischegang ihre winterliche Erwerbslosigkeit überbrückten. Nicht mehr aus wirtschaftlichen, sondern aus Traditionsgründen ziehen die Nachkommen einer dieser Pflastersteinsetzerfamilien noch heute in der Vorweihnachtszeit durch Hildesheim, singen das Dreikönigslied und sammeln Naturalien, aber auch Bargeld. Von der Bedeutung dieses völlig von seinen Ursprüngen abgekoppelten Brauches abgesehen bereitete mir vor allem die mit der Wissenschaftlerin abgesprochene Vorbedingung der Gefilmten Unbehagen, das Geldeinsammeln nicht oder jedenfalls nur mit gehörigem Abstand zu dokumentieren. Unter diesen Vorbedingungen wollte ich im Film bewußt mehr Distanz zu den Gefilmten wahren; dies fiel mir nicht schwer, da die Feldforschung wie gesagt in anderen Händen lag und ich nur zur Filmvorbereitung hinzugezogen wurde."[431]

Nach Einblendung des Filmtitels vor einer brennenden Kerze und einer kleinen Weihnachtskrippe, welche die Brauchträger bei ihrem alljährlichen Umgang in einem großen, aufklappbaren Stern mit sich führen, stimmen zu Beginn der *er-*

[431] Befragung Edmund Ballhaus 1997:435.

	0:00:00	Filmtitel	
		1. Teil – Annäherung an das Thema [4:49]	
1.	0:00:15	1. Besprechung der Route 2. Rückblick 3. Das Dreikönigslied	4:49
		2. Teil – Der erste Heischegang [17:58]	
2.	0:05:04	Vorbereitung zum Heischegang Vorstellung der Protagonisten	2:16
3.	0:07:20	*Die Schlachterei Hallberg:* 1. Auftritt im Verkaufsraum 2. Verzehren der Heischegaben	6:00
4.	0:13:20	*In der Einkaufspassage:* 1. Das erste Café 2. Die Buchhandlung	5:21
5.	0:18:41	*In der Fußgängerzone:* 1. Das Lederwarengeschäft 2. Das zweite Café	4:21
		3. Teil – Der zweite Heischegang [20:49]	
6.	0:23:02	*Sternsingen bei Familie Hennis:* 1. Vorbereitung im Hotelzimmer 2. Der Auftritt	8:54
7.	0:31:56	*Im Vereinshaus:* 1. Bei der Schützengesellschaft von 1367 2. Auf der Firmenweihnachtsfeier	9:21
8.	0:41:17	*Filmausklang:* 1. Abschminken und Umkleiden 2. Hermann Staufenbiels Resümee	2:34
	0:43:51	Abspann	
	0:44:17	Filmende	

sten Sequenz [ab 0:00:15] Hermann Staufenbiel und die Wissenschaftlerin Dr. Helga Stein, während sie gemeinsam mit seinen Brüdern Jürgen und Heiner und einem alten Freund der Familie, Helmut Butterbrot, am Wohnzimmertisch sitzen, anhand eines Stadtplanes die Route ihres vorweihnachtlichen Heischeganges durch die Hildesheimer Innenstadt und die geplanten Filmaufnahmen aufeinander ab, wobei ein zweiteiliger Kommentareinschub zu Beginn den Zuschauer an das Thema heranführt und die Protagonisten vorstellt: „Wie kommt denn normalerweise die Tour lang?" „Die Tour, normalerweise gehen wir ...." [Kommentarsprecherin: „Alljährlich treffen sich Mitte November die Mitglieder der Familie Staufenbiel zur Vorbesprechung eines Brauches, den sie in der Vorweihnachtszeit ausüben."[432]] „.... gehen die Schulstraße runter ...." [Fortsetzung des Kommentareinschubes: „In diesem Jahr nimmt die Volkskundlerin Dr. Helga Stein teil. Sie hat das Sternsingen in Hildesheim erforscht

[432] STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:00:21–0:00:28.

und zur Verfilmung vorgeschlagen."[433]] „.... dann gehen wir noch kurz um die Ecke da, wo dieses Klavierhaus Meier ist, und dann wandern wir rüber in die Andreaspassage ...." „Ja ...." „.... so." „Das heißt, daß die Termine, die wir hier angelegt haben, auf eurer Tour liegen ...." „Die halten wir so ein ...." „Und da würden wir dann eventuell filmen, das Aufteilen des gesammelten Gutes."[434] Hieran schließt sich die Einblendung einer Abbildung von drei Sternsingern auf einer geschmackvoll gestalteten Ansichtskarte an, ein Kameraschwenk und ein darauf folgendes Aufziehen des Kamerazooms läßt den danebenstehenden Text [„Die heiligen drei Weisen. Alt-Hildesheimer Volksbrauch seit über 600 Jahren"] im Bild erscheinen: „Die Ausübung dieses Brauches läßt sich in der Familie Staufenbiel über drei Generationen hinweg belegen: Vater, Großvater und Onkel waren Pflastersteinsetzer, denen der Heischegang zur Überbrückung der winterlichen Erwerbslosigkeit diente. Obgleich die Brauchträger inzwischen unterschiedlichen Berufen nachgehen, wurde das Sternsingen bis heute aufrechterhalten."[435] Während sich das Gespräch mit der Wissenschaftlerin in den folgenden Einstellungen fortsetzt, schildern die Sternsinger ihre Beweggründe für das Festhalten an dieser Familientradition und berichten von den Veränderungen der letzten Jahre: „Wenn man heute in die Altersheime kommt und so weiter zum Singen, ja, und die ganz alten Damen und Herren sitzen da, Leute und die sagen dann: ‚Mensch, gucke doch mal da ....', wakkeln se so mit 'em Koppe: [Jürgen Staufenbiel imitiert die Kopfbewegungen der Senioren] ‚In den Stern hab' ich schon als kleines Kind reingeguckt, und jetzt guck ich hier immer noch rein.' Ist das nicht 'ne feine Sache?" „Ja ...." „Nich', und ich finde, so was sollte auch immer wieder kommen, nich' ...." „Und draußen, da liefen uns die Kinder vorweg: ‚Se kommet, se kommet ....'" „.... se kommet, se kommet, nich'. Und denn, wenn wir die Tür aufmachten, denn standen se bis oben auf die Treppe, alles voll, nich'." „Ja aber heute ist das doch nicht mehr so ...." „Ja in verschiedenen Orten schon, bloß die Zeiten ändern sich, die Kinder sind jetzt erwachsen und ...." „Na gut, es wächst ja was nach ...." „Was meinen sie, auch die Geschäfte in Hildesheim wo wir laufen, wo nicht nur alte Geschäfte, es wechselt, dann ist da so 'ne Plünnenboutique drin, kommen wir das nächste Mal rein, ist da schon wieder was anderes drin ...." „So wechseln die Leute auch ...."[436] Anschließend betrachten sie alle gemeinsam ein altes Fotoalbum, während Jürgen und Hermann Staufenbiel ausführlich von den ersten Heischegängen kurz nach dem Krieg und den daran noch beteiligten, mittlerweile verstorbenen Familienmitgliedern und weiteren Verwandten berichten: „Ja, müssen wir mal sehn. Das ist?" „Ja, hier das ist der Vater, nich' ...." [Einblendung einer Schwarzweiß-Fotografie von vier Sternsingern mit einem großen Stern und der in seinem Inneren eingerichteten

433 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:00:31–0:00:39.
434 Hermann Staufenbiel in STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:00:17–0:00:57.
435 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:01:00–0:01:23.
436 Hermann Staufenbiel in STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:01:27–0:02:19.

Weihnachtskrippe, wobei einer der Brauchträger zudem eine Laterne in der Hand hält] „Das ist ...., rechts ist Hermann ....“ „.... der mit dem Schnurrbart, nich'. Und damals war ja denn, wie wir noch gingen, das erste Mal nach 'em Kriege gleich wieder, da hatten wir überhaupt noch keine Straßenlaternen und so weiter, es war ja noch alles im Dunkeln und Trümmern, ja. Und da mußten, um 'n bißchen gucken zu können, hat der dann immer 'ne Stallaterne vorweg getragen, damit wir nicht über irgend was fielen, nich'. Da waren ja ...., die Steine, Steine lagen rum und alles, nich' ....“ „In seinen jüngsten Jahren“ [Hermann Staufenbiel deutet auf seinen neben ihm sitzenden Bruder, worauf eine Schwarzweiß-Fotografie von Jürgen Staufenbiel als jungem Mann gemeinsam mit seinem Vater, beide als Sternsinger kostümiert, eingeblendet wird] „Ja da bin ich gerade aus der Gefangenschaft jekommen, da war ich gerade wieder 'n halbes Jahr oder 'n Jahr, nich ....“ „Halbes ....“ „.... halbes Jahr wieder da ....“ [Nun betrachten sie weitere Aufnahmen im Fotoalbum] „Denn Onkel Seppel ....“ „Das is' Onkel Seppel, der hat den Stern immer getragen, nich', und wenn der Stern wackelte, dann mußten wir aufhören, ja. Wenn der an zu wakkeln fing, sagte man immer: ‚Seppel, der Stern wackelt, Du darfst keinen mehr trinken.' ‚Dat bin ick net, das is' der Stern' segt er.“ [Alle lachen] „Und das war Schimmel-Jürgens, nich'. Schimmel-Jürgens, der hatte immer diese, nich', der sagte immer: [Jürgen Staufenbiel imitiert seine Sprechweise] ‚Hach, det war wieder 'n Taler!'“ „Ach Schimmel-Jürgens ist ja würdig als Herodes, da gibt's ja so schöne Geschichten davon ....“ „Also der, der hat das ja mit Leib und Seele, der hatte selber auch Fotografien [eine weitere Schwarzweiß-Fotografie zeigt hier den soeben erwähnten Sternsinger neben einem weiteren, als Kaspar kostümierten Brauchträger] in Positur aufnehmen lassen, die er dann selber noch eben nebenbei vergab, nich', also das war 'n König ....“[437] Auf eine Frage von Frau Dr. Stein zu einigen weiteren Fotografien aus dem Familienalbum erläutert Hermann Staufenbiel jetzt auch die ökonomischen Gründe für diesen Brauch, das Fehlen von Schlechtwettergeldzahlungen oder eines vergleichbaren finanziellen Ausgleiches für die Wintermonate, in denen die Pflastersteinsetzer ihrer Tätigkeit nicht nachgehen konnten: „Und hier sind sie ja alle noch ....“ „Ja und da sind noch ganz alte Straßenbauten, [Einblendung einer historischen Schwarzweiß-Fotografie, welche eine Gruppe von Arbeitern vor einem zur Pflasterung vorbereiteten Straßenabschnitt zeigt] alles von Hand, da sind die noch den ganzen Tag auf die Knie' gerutscht.“ „Das war damals zum Bau der Straßenbahn in Hildesheim. Und, man sagt doch immer, das wär ein Privileg der Pflastersteinsetzer gewesen, wieso ....“ „Ja, das muß man so verstehn, nich', ich weiß nicht, ob Sie sich das so denken können: Es gab früher, zu Zeiten meiner Eltern, in deren ihren jungen Jahren, gab es keine Unterstützung irgendwie im Winter, ja. Also praktisch wenn draußen Schnee und Eis war, lagen unsere Mannschaften zu Hause, da konnte nicht gearbeitet werden, es gab keine Unterstützung, und sie mußten jetzt sehen, wie sie über

[437] Jürgen und Hermann Staufenbiel in STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:02:20–0:03:33.

die Runden kamen."[438] Mit der vorangegangenen Einstellungsfolge durch die Einblendung einer weiteren historischen Schwarzweiß-Fotografie verbunden, welche eine Gruppe von Arbeitern beim Pflastern einer Straße zeigt, singen die Protagonisten zum Abschluß das Dreikönigslied, wobei Helmut Butterbrot sie auf dem Akkordeon begleitet und Hermann Staufenbiel mehrmals kurze Anweisungen hinsichtlich des Tempos und der Lautstärke des Vortrages erteilt:

„Im Namen des lieben Jesulein,
treten wir in dieses Haus herein.
Wir treten herein, ohne allen Spott,
einen guten Abend, behüte Sie Gott.
Einen guten Abend, eine fröhliche Zeit,
hat sie der Herr von dem Himmel bereit.
Den Herren den wollen wir loben und ehrn,
wie die Heiligen Drei Weisen mit ihrem Stern.
Im dem Morgenlande da steiget ein Stern,
bei der Nacht da ziehen die Weisen gern.
Sie suchen wohl vor Herodes Tür,
Herodes schaut wohl selber herfür.
Wer rief wohl dann vor meiner Tür,
es sind Drei Heilige Weise dafür.
Wo kommet ihr her, wo wollet ihr hin,
nach Bethlehem steht unser Sinn.
Nach Bethlehem, in Davids Stadt,
da wo Maria geboren hat.
Sie hat geboren ein Kindelein,
das ist das liebste auf Erden klein ...."

Begleitet von einem längeren Tonüberhang des Dreikönigsliedes zeigt die erste Einstellungsfolge der *zweiten Sequenz* [ab 0:05:04] zunächst Hermann Staufenbiel an einem nebeligen Herbsttag beim Verlassen des Hauses: Er lädt den großen Stern mit der Krippe im Inneren in den Kofferraum seines Mercedes' und rangiert das Fahrzeug aus der Garage; ein Kameraschwenk auf das Zierpflaster der Garagenzufahrt verweist hier erneut auf die Tradition des Pflastersteinsetzens in seiner Familie und damit zugleich auf die historischen Wurzeln des bevorstehenden Heischeganges. Nachdem er seine Brüder Jürgen und Heiner abgeholt hat, besteigen die mittlerweile kostümierten Brauchträger vor einem kleinen Hotel erneut das Fahrzeug, während die Kommentarsprecherin die Protagonisten und die von ihnen verkörperten Charaktere detailliert vorstellt: „Die Heiligen Drei Weisen haben sich in einem Hotelzimmer angekleidet und begeben sich nun auf den für heute geplanten Weg. Die Brauchträger sind: Jürgen Staufenbiel als König Herodes, sein jüngerer Bruder Heiner als Sternträger und mit dem Akkordeon ein alter Freund der Familie, Helmut Butterbrot. Der frühere Herodes, Hermann Staufenbiel, der aus gesundheitlichen Gründen vor einigen Jahren zurückgetreten ist, nimmt in diesem Jahr anläßlich der Filmaufnahmen noch einmal teil."[439]

Ebenso wie in seinen vorangegangenen Filmen führt Edmund Ballhaus den Zuschauer auch bei STERNSINGEN IN HILDESHEIM ganz allmählich an das The-

438 Hermann Staufenbiel in STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:03:34–0:04:12.
439 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:06:23–0:06:54.

ma heran, indem er zunächst die Sternsinger in ihrer privaten Umgebung während einer entspannten Unterhaltung mit Frau Dr. Stein über Verlauf und Vorgeschichte des alljährlichen Heischeganges zeigt und dabei die Gefilmten mit insgesamt 3:23 Dauer auch recht ausführlich zu Worte kommen läßt. Im Gegensatz zu SALINE LUISENHALL und WESERFISCHEREI IN NIENBURG jedoch, bei denen er selbst im Film auftritt und das Gespräch mit seinen Protagonisten sucht, thematisiert der Autor mit STERNSINGEN IN HILDESHEIM erstmals den Prozeß der Filmentstehung selbst. So teilt ein Kommentareinschub dem Zuschauer bereits in der ersten Sequenz mit, daß diesmal eine Wissenschaftlerin, die das Thema zur Verfilmung vorgeschlagen hat, an der Vorbesprechung der Brauchträger teilnimmt, zudem weist Frau Dr. Stein den Betrachter mit der Äußerung „[....] da würden wir dann eventuell filmen [....]" unmißverständlich auf die laufenden Dreharbeiten hin, weiterhin merkt die Sprecherin gegen Ende der zweiten Sequenz an, daß Hermann Staufenbiel, welcher sich einige Jahre zuvor von der Brauchausübung zurückgezogen hatte, anläßlich der Filmaufnahmen noch einmal am Heischegang teilnimmt.

Bereits hier zeichnet sich das Bestreben ab, das Geschehen nicht um jeden Preis in einzelne Einstellungen aufzulösen, sondern durch eine bewegliche Kameraführung in Form von Kameraschwenks und Kamerazooms der späteren Bildmontage die Möglichkeit zu geben, auch auf den einen oder anderen harten Schnitt zu verzichten. Diese im weiteren Filmverlauf noch deutlicher zu Tage tretende Tendenz zeigt sich etwa zu Beginn der zweiten Sequenz, wenn das Zierpflaster vor der Garageneinfahrt der Familie Staufenbiel mittels eines Kameraschwenks und nicht über eine separate Einstellung ins Bild gesetzt wird, oder während einer bemerkenswerten Plansequenz[440] eingangs der Weihnachtsfeier der Schützengesellschaft von 1367 in der siebten Sequenz. Weiterhin fallen auf der Tonebene einige Tonüberhänge zwischen den Sequenzen oder einzelnen Einstellungsfolgen auf, welche in Anbetracht der zahlreichen Musik- und Gesangsdarbietungen offenbar zur Glättung der Übergänge beitragen sollen.

Nachdem der Film zu Beginn der *dritten Sequenz* [ab 0:07:20] zunächst den Mercedes der Sternsinger auf dem Weg durch das diesige Herbstwetter gezeigt hat, streben die kostümierten Brauchträger in der Hildesheimer Innenstadt ihrem ersten Auftritt entgegen: „Die Schlachterei Hallberg wird schon seit vielen Jahren von den Sternsingern aufgesucht. Daher wird hier das Dreikönigslied ausführlich vorgetragen. In der längsten Form enthält es zwei Redebeiträge des Herodes, die er mit dem Degen anzeigt."[441] Nun betreten sie zu

[440] Vgl. STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:31:56–0:32:30.
[441] STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:07:31–0:07:46.

viert das Geschäft, nehmen am Eingang des mit Kunden überfüllten kleinen Verkaufsraumes Aufstellung, worauf Jürgen Staufenbiel die Tür an der Vorderseite des von seinem Bruder Heiner gehaltenen großen Sterns öffnet, so daß die Weihnachtskrippe im Inneren sichtbar wird, und die hier angebrachte Kerze entzündet. Noch während dieser Vorbereitungen beginnen sie mit dem Vortrag des Dreikönigsliedes, bei dem sie Helmut Butterbrot auf dem Akkordeon begleitet. Kurz nach Beginn der Darbietung zeigt ein Zwischenschnitt die Krippe mit all ihren Details in Großaufnahme und eine weitere, von der Straße her aufgenommene Einstellung einen Passanten, welcher vor der Schlachterei das Geschehen durch das Schaufenster verfolgt. Im Inneren des Ladens unterbrechen die Sternsinger nun ihren Gesangsvortrag für die erste Ansprache des Herodes, wobei Jürgen Staufenbiel den Degen zieht und seine Proklamation damit eindrucksvoll unterstützt. Währenddessen zeigt die Kamera das Geschehen aus der Perspektive eines Kunden, der den Auftritt aus der Mitte der hier dicht zusammengedrängt stehenden Zuschauer heraus verfolgt, wobei das anfängliche Interesse der Anwesenden im Verlauf der Darbietung merklich nachläßt und ihre Reaktionen sich über ein weites Spektrum – von sichtbarer Rührung bis hin zu offener Ablehnung – erstrecken. Einer der Kunden versucht, in der bedrückenden Enge des überfüllten Geschäfts der Kamera den Blick nicht zu verstellen, zugleich vernimmt man immer wieder Stimmengewirr aus dem Hintergrund und auch der Verkauf scheint zumindest außerhalb des Bildes weiterzugehen.

Nach der Rede des Herodes setzen die Brauchträger das Dreikönigslied fort; darauf stimmt Helmut Butterbrot, während die ersten Kunden bereits das Geschäft verlassen, auf dem Akkordeon „Laßt uns froh und munter sein" an. Abschließend wünscht Jürgen Staufenbiel allen Anwesenden im Namen der Sternsinger eine frohe Adventszeit, worauf sich umgehend wieder der normale Verkaufsbetrieb einstellt. Nun leitet der Film mit einer Aufnahme von mehreren Kindern, die an der Theke des Geschäftes heiße Würstchen kaufen, und einer Einstellung von einem ebensolchen Paar Würstchen auf einem Tisch in einem Nebenraum, wo nach dem Aufziehen des Kamerazooms auch die Heischegänger selbst ins Bild kommen, zur anschließenden Bewirtung der Protagonisten mit Wurst und Getränken in einem Hinterzimmer der Schlachterei über: Dabei verteilt eine Mitarbeiterin die heißen Würstchen aus einem großen Topf, während die Sternsinger die Heischegaben gemeinsam mit Frau Dr. Stein gutgelaunt verzehren, sich dabei angeregt unterhalten und Jürgen Staufenbiel, als die Wissenschaftlerin seinem Bruder Hermann schmunzelnd ein geöffnetes Glas mit Senf hinhält, aus dem Hintergrund eine entsprechende Bemerkung fallen läßt: „Das ist auch noch nicht gewesen, ne .... Daß eine Frau Dok-

tor Dir den Senf reichen muß!"[442] Die Sequenz schließt mit einer letzten Einstellung, welche die Brauchträger beim Verlassen der Schlachterei auf dem Bürgersteig vor dem Geschäft zeigt.

Indem diese lediglich zu Beginn von einem kurzen, einführenden Kommentar[443] begleitete Sequenz die Darbietungen der Sternsinger aus einer der menschlichen Wahrnehmung recht nahekommenden Perspektive zeigt und auch dem zunächst vielleicht belanglos erscheinenden Verzehr der Heischegaben mit 1:09 Dauer[444] einen angemessenen Raum zugesteht, erlaubt der Film jene von David MacDougall geforderte „[....] größtmögliche Annäherung von Beobachter-Auge, Kamera-Auge und Zuschauer-Auge [....]"[445], welche dem Betrachter einen ausgesprochen realistischer Eindruck von diesem ersten Auftritt der Heischegänger und den Reaktionen der anwesenden Kundschaft vermittelt. In Hinblick auf den in dieser Sequenz erstmals zum Tragen kommenden, für eine IWF-Produktion recht ungewöhnlichen Einsatz mehrerer Kameras[446] – drei verschiedene Kamerateams filmten zeitgleich von unterschiedlichen Standpunkten aus – welcher eine derartige Gestaltung überhaupt erst ermöglichte, und seine bereits zuvor bewährte Zusammenarbeit mit Manfred Krüger betont Edmund Ballhaus:

> „Allerdings inspirierte mich eine andere Zielsetzung, die ich vor den Dreharbeiten jedoch nur Kameramann Manfred Krüger vermittelte, da ich sie vor allem über die Bilder zu transportieren gedachte: Inspiriert von einem Aufsatz von Karl-Sigismund Kramer zum Sinnverlust traditioneller Bräuche beabsichtigte ich, den von ihm sehr schön beschriebenen Inhaltsverlust und die unumgängliche Auflösung traditioneller Bräuche in der modernen Gesellschaft zu dokumentieren. Die Aufgabe war nicht nur deshalb schwierig, weil ich für diese Idee weder die Zustimmung der wissenschaftlichen Autorin noch die des IWF einholen

442 Hermann Staufenbiel in STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:12:50–0:12:56.

443 Mit einem Anteil von lediglich 6,4 % (2:49) an der gesamten Filmlaufzeit (44:17) nimmt der Kommentar (insgesamt 14 Kommentarpassagen) in Sternsingen in Hildesheim unter allen von Edmund Ballhaus bis 1996 veröffentlichten Filmen den geringsten Raum ein [vgl. Tabelle Seite 465], wobei hier allerdings auch die Gefilmten mit 3:56 (8,9 %) nicht besonders ausführlich zu Worte kommen.

444 Vgl. STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:11:58–0:13:07.

445 Hohenberger 1988:157.

446 Zu den weiteren Einstellungsfolgen bzw. Sequenzen des Films, in denen bei Beschränkung auf lediglich eine Kamera das Geschehen unter den zum Zeitpunkt der Dreharbeiten vorgefundenen Bedingungen nicht adäquat hätte umgesetzt werden können, zählen neben dem Auftritt der Sternsinger in der Schlachterei Hallberg vor allem ihre Darbietungen im Café in der Fußgängerzone im zweiten Teil der fünften Sequenz und die Weihnachtsfeier der Schützengesellschaft von 1367 einschließlich der zeitgleich stattfindenden Firmenweihnachtsfeier in der siebten Sequenz.

konnte – dazu waren die jeweiligen Diskursideen zu unterschiedlich. Etwas anderes erschwerte die Umsetzung ebenfalls: Die Protagonisten sollten keinesfalls der Lächerlichkeit preisgegeben werden. [....] Außer Manfred Krüger hätte wohl kein anderer Kameramann des IWF seinen Fokus weg von der exakten Brauchdokumentation zur (sehr schwierigen) Erfassung der Ungleichzeitigkeit und auch der Fragwürdigkeit des Brauches lenken wollen. Also orderte ich unter dem Vorwand der schwierigen Drehbedingungen drei Kameramänner, von denen zwei den Brauchverlauf und einer (eben Manfred Krüger) die daneben liegenden Bedeutungsebenen dokumentierten. Das Ergebnis ist allenfalls ein Kompromiß: Die Wissenschaftlerin und die Braucht-räger waren mit dem Ergebnis einverstanden, bei Vorführungen im Hochschulunterricht konnte ich den Reaktionen der Studierenden aber auch entnehmen, daß die hinter der Brauchdarstellung liegenden Botschaften doch ankamen."[447]

Auf die Darbietung in der kleinen Schlachterei Hallberg, welche aufgrund ihres traditionellen Ambientes und der überwiegend älteren Kundschaft für einen Heischegang dieser Art noch am ehesten geeignet erscheint, läßt der Autor mit der *vierten Sequenz* [ab 0:13:20] mehrere Auftritte der Sternsinger vor einem völlig anderen Publikum folgen. Von einem Kommentar mit einem leicht ironischen Unterton begleitet, welcher den Anachronismus dieses von den Brauchträgern vom Dreikönigstag (6. Januar) in die „lukrativere" Vorweihnachtszeit verlegten Heischeganges vollends deutlich werden läßt, eröffnet ein Blick auf eine moderne Ladenpassage den ersten Teil der Sequenz: „Eine neue Einkaufspassage am Rande der Innenstadt. Die Vielzahl der zu besuchenden Geschäfte erfordert ein straff durchgeführtes und gut koordiniertes Programm."[448] Inzwischen streben die Sternsinger zügigen Schrittes durch die von geschäftigem Treiben erfüllte Passage direkt in ein kleines Café, wobei ein Kameraschwenk eine ihnen bereits hier verwundert nachschauende Passantin zeigt. Während nun im Inneren des Cafés Helmut Butterbrot auf dem Akkordeon wieder „Laßt uns froh und munter sein" anstimmt und Hermann Staufenbiel im Hintergrund bereits das Geld einsammelt, schenken die hier anwesenden Gäste der Darbietung so gut wie keine Beachtung. Auch auf den Gesichtern einiger das Geschehen durch die Scheiben des Cafés verfolgenden Weihnachtseinkäufer spiegelt sich allenfalls noch Verwunderung wenn nicht sogar Befremden. Erneut von verwunderten Blicken begleitet verlassen die Brauchträger das Café und begeben sich durch die belebte Passage in ein modernes Bekleidungsgeschäft: Nachdem Jürgen Staufenbiel die Gruppe mit

447 Befragung Edmund Ballhaus 1997:435–436.
448 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:13:24–0:13:35.

der üblichen Einleitung „Die Drei Weisen mit ihrem Stern möchten Sie auch in diesem Jahr wieder beehrn" vorgestellt und die Kerze im Inneren des großen Sterns angezündet hat, tragen sie das Dreikönigslied vor. Verschiedene Zwischenschnitte zeigen auch während dieses Auftrittes wieder das weihnachtliche Treiben in der Einkaufspassage und die an derartigen Darbietungen völlig desinteressierten Passanten. Nach dem Ende der Vorstellung bedankt sich der mittlerweile hinzugekommene, etwas irritiert wirkende Geschäftsführer, entrichtet den obligatorischen Obolus und verabschiedet die Sternsinger, worauf Jürgen Staufenbiel abschließend „eine Frohe Adventszeit und Gesundheit bis zum nächsten Jahr" wünscht. Nun eilen die Sternsinger an zahlreichen Weihnachtseinkäufern vorbei zu einer großen Buchhandlung, wo sie im Eingangsbereich wiederum das Dreikönigslied vortragen. Vor dem Geschäft hat sich diesmal eine größere Menschentraube gebildet, welche ihnen abschließend Beifall spendet, wobei die einzelnen Zuschauer jedoch auch hier wieder einen eher verwunderten bis befremdeten Eindruck machen. Zu den Klängen einer Gruppe von Kindern, welche – von einer elektronischen Orgel begleitet – in den Gängen der hell erleuchteten Passage auf eine ähnlich unzeitgemäße Weise Weihnachtslieder singt, fahren die Heischegänger eine Rolltreppe hinab und streben schließlich unter einer blinkenden Leuchtreklame dem Ausgang des Geschäftszentrums zu.

Die in der dritten und vierten Sequenz dokumentierten Auftritte der Sternsinger erreichen mit diesen letzten Einstellungen, in denen die Brauchträger zu den Klängen des Kinderchores durch die hell erleuchtete Einkaufspassage dem Ausgang zustreben, einen vorläufigen Höhepunkt. Dabei lassen die Aufnahmen der kostümierten Heischegänger im Ambiente des von weitgehend desinteressierten Weihnachtseinkäufern bevölkerten Geschäftszentrums den Anachronismus eines aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelösten und mittlerweile zum Ritual erstarrten Brauches besonders deutlich zu Tage treten. In dieser Schlüsselsequenz trägt der Film die Fragwürdigkeit des stereotypen Brauchgeschehens jedoch nicht mit Hilfe eines Kommentars, sondern über die Filmbilder selbst an den Zuschauer heran, so daß anhand der Gegenüberstellung einer von den Sternsingern mittels ritueller Wiederholung ihrer Darbietung beschworenen heilen Welt und dem hektischen Szenario in der modernen Einkaufspassage der Sinnverlust der Brauchausübung auch für ein mit dem Thema wenig vertrautes Publikum unübersehbar wird. Dennoch gibt der Autor seine Protagonisten nicht der Lächerlichkeit preis, sondern weckt – angesichts der Ausweglosigkeit dieser vergeblichen, teils tragisch anmutenden Versuche, eine inzwischen jeglicher existenzieller Bedeutung entbehrende Familientradition fortzuschreiben – auf Seiten der Zuschauer Mitgefühl und Verständnis für die Gefilmten und nimmt damit dem Geschehen zugleich seine unreflektierte

Akzeptanz durch den Betrachter, so wie es bei einer traditionellen Dokumentation des Heischeganges der Fall gewesen wäre:

> „Im Laufe der Vorbereitungen und bei der Umsetzung des Films erfaßte mich dann doch wie bei vielen meiner anderen Projekte ein starkes emotionales Interesse. Zwar konnte und wollte ich in diesem Fall keine Nähe zu den Gefilmten herstellen, auch eine Identifikation mit den Hauptpersonen wie bei SALINE LUISENHALL fällt wahrscheinlich jedem Rezipienten schwer; dennoch wird möglicherweise meine Anteilnahme spürbar (auch wenn ich leider nicht für die Bilder verantwortlich war): Anteilnahme an einer kleinen Gruppe von Menschen, die – von der Zeit längst überholt – fremd in einer Umwelt stehen, deren Kennzeichen Anonymität, Ersatzhandlungen und Wahrnehmungsverlust sind. Die drei Sternsinger fahren die Rolltreppe in der Einkaufspassage hinunter wie Besucher aus einer anderen Welt, sie wirken (noch verstärkt durch den dieser Szene unterlegten Liedvortrag eines in der Passage ganz deplazierten Knabenchors) verloren und desorientiert, so daß wir nicht über sie lachen, sondern ein Gefühl entwickeln für die Tragik der Ungleichzeitigkeit und das unwiederbringliche Ende eines von der Wirklichkeit längst überholten Brauches.“[449]

Mit der sich hieran anschließenden *fünften Sequenz* [ab 0:18:41] folgt der Film den Sternsingern auf ihrem Weg durch die festlich erleuchtete Innenstadt, wobei die ersten Einstellungen dem Zuschauer zunächst einen Eindruck von der Atmosphäre an den hier aufgestellten weihnachtlichen Verkaufsständen vermitteln: „In der Fußgängerzone.“[450] Während die Brauchträger nun aus dem Gedränge der Weihnachtseinkäufer auftauchen und ein großes, hellerleuchtetes Lederwarengeschäft betreten, erläutert die Kommentarsprecherin den hier etwas abweichenden Verlauf des Auftrittes: „In den meisten Geschäften unterbleiben die Reden des Herodes, und das Dreikönigslied wird mitunter stark gekürzt.“[451] Nachdem die Sternsinger neben der Eingangstür Aufstellung genommen und mit dem Vortrag begonnen haben, lauschen hier nur einige Kinder, die ihnen bereits von draußen gefolgt sind, und wenige ältere Erwachsene dem Dreikönigslied. Dagegen zeigt sich die übrige Kundschaft von der Darbietung gänzlich unbeeindruckt und der Verkauf scheint trotz ihres durch das Akkordeonspiel von Helmut Butterbrot kraftvoll unterstützten Gesangsvortrages wie gewohnt weiterzugehen, lediglich einige dem Ausgang zustrebende Kunden werfen im Vorübergehen einen kurzen Blick auf die Heischegänger. So

---

449 Befragung Edmund Ballhaus 1997:436–437.
450 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:18:42–0:18:44.
451 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:19:14–0:19:21.

verlassen die Sternsinger dann auch weitgehend unbeachtet wieder den Laden, nachdem ihnen eine Mitarbeiterin mit wenigen Worten noch etwas Geld zugesteckt hat.

Danach ziehen die Brauchträger – durch den großen Stern, welchen Heiner Staufenbiel über der Schulter trägt, auch inmitten der zahlreichen Weihnachtseinkäufer kaum zu übersehen – durch die von festlichen Bläserklängen erfüllte Fußgängerzone ihrem nächsten Auftritt entgegen. Durch einen Tonüberhang mit der vorangegangenen Einstellung verbunden beobachtet die Kamera nun zunächst eine Passantin, welche von einer dunklen Nebenstraße aus durch ein erleuchtetes Fenster in das Innere eines Gebäudes schaut. Anschließend zeigt ein Blick durch eben dieses Fenster, daß in dem dahinterliegenden, jetzt als Café erkennbaren Raum die Sternsinger bereits mit ihrer Darbietung begonnen haben. Damit wechselt der Film in das Innere des Lokals, wo Helmut Butterbrot soeben „Alle Jahre wieder" auf dem Akkordeon anstimmt und Jürgen Staufenbiel bereits Geld von den Gästen einsammelt, während ihm sein Bruder Heiner mit dem geöffneten Stern durch die Tischreihen folgt. Abschließend spricht Jürgen Staufenbiel allen Gästen die obligatorischen guten Wünsche aus und die Brauchträger verlassen das Lokal. Vor dem Gebäude stellen sie bei einem Blick auf die Uhr fest, daß es erst viertel nach fünf ist und beschließen, ihre Tour noch etwas fortzusetzen. Sodann verschwinden sie, nachdem sich Helmut Butterbrot mit einem lässigen „See you later ...." in Richtung Kamera verabschiedet hat, gefolgt von ihren offenbar bereits seit längerem wartenden Ehefrauen im frühen Dunkel der Winternacht. Auf diese Weise endet für den Zuschauer hier der erste Heischegang der Sternsinger durch die Hildesheimer Innenstadt:

> „Es gibt einige Szenen im Film, in denen sehr deutlich wird, wie inhaltsleer und deplaziert der Brauch im modernen städtischen Getriebe ist. Die Bilder vermitteln dann den (richtigen) Eindruck einer bestehenden Ungleichzeitigkeit: Auf der einen Seite eine Vorweihnachtszeit, in der die dann übliche hektische Betriebsamkeit durch die Präsentation winterlicher und religiöser Motive aus Plastik oder aus der Konserve konterkariert wird, auf der anderen Seite die drei Sternsinger, die vom vorbeihetzenden Publikum gar nicht beachtet werden. Außer den wenigen Einheimischen, die sich aus unterschiedlichen Gründen mit dem Brauch verbunden fühlen, steht die städtische Umwelt ihm fremd gegenüber. Möglicherweise ist es auch umgekehrt der Fall; dennoch lassen es sich die Brauchträger nicht nehmen, auch in den Stadtgeschäften ihren Obolus einzufordern. Ihr Interesse an der Durchführung des Brauches ist am Ende nicht ganz deutlich, es liegt vielleicht zwischen den durchaus lukrativen Aussichten und einem Traditionsbewußtsein,

das im übrigen durch das auch von uns gezeigte wissenschaftliche Interesse eine erhebliche Stärkung erfährt."[452]

Die hierauf folgende *sechste Sequenz* [ab 0:23:02] zeigt die Brauchträger bei den Vorbereitungen zu einem weiteren Heischegang: „Eine Woche später beim Ankleiden im Hotelzimmer."[453] Von einem kurzen Kommentareinschub begleitet sengt Hermann Staufenbiel zunächst zwei Flaschenkorken über einer Kerze an, wodurch bei ihm Erinnerungen an seine Jugend wach werden: „Moment, erst müssen se ausgehen. Sonst verbrennen se uns." [Kommentarsprecherin: „Das Schwärzen mit angekohltem Korken ist schon lange nicht mehr üblich und wird für diesen besonderen Anlaß der modernen Schminkfarbe vorgezogen."[454]] „Das riecht gut, nich'." „Ja ...." „Ich hab' das immer gern jerochen. Ich hab' das als Kind schon immer jemacht, kriegte ich immer zwanzig Pfennig für jeden Tag, wenn der König kam und die Korken waren fertig. Ja, damals waren zwanzig Pfennig viel Geld."[455] Unterstützt von seinem Bruder Hermann schwärzt sich nun Jürgen Staufenbiel mit dem Ruß vor einem Spiegel das Gesicht, und während sie anschließend gemeinsam mit ihrem Bruder Heiner die Umhänge ihrer Kostüme anlegen und die Requisiten zur Hand nehmen, stimmt Helmut Butterbrot die Gruppe auf seinem Akkordeon mit „Es ist ein Ros' entsprungen" auf die bevorstehenden Auftritte ein: „Heute am Sonntag steht der Besuch einer alteingesessenen Hildesheimer Familie und der traditionellen Schützengesellschaft von 1367 auf dem Programm."[456]

Nachdem eine kurze Einstellung die Sternsinger auf ihrem Weg durch die abendlichen Straßen gezeigt hat, wechselt der Film ins Wohnzimmer der Familie Hennis über, wo sich Großeltern, Eltern und Kinder bereits am vorweihnachtlichen Kaffeetisch versammelt und vom Sohn des Hauses am Klavier begleitet gerade „Laßt uns froh und munter sein" beendet haben, als es an der Haustür klopft. Der Hausherr öffnet und führt die Heischegänger in die Wohnstube, wo sie neben der Tür Aufstellung nehmen und nach den einleitenden Worten von Hermann Staufenbiel – noch während des Öffnens des großen Sterns und dem Anzünden der Kerze – mit dem Vortrag des Dreikönigsliedes beginnen. Nach mehreren Aufnahmen der andächtig lauschenden Familienmitglieder erläutert die Kommentarsprecherin während zwei von einem kurzen Tonüberhang des Dreikönigsliedes begleiteten Einstellungen, welche das Einfamilienhaus der Familie von der nächtlichen Straße aus zeigen, dem Zuschauer Hintergrund und Ablauf dieses Auftrittes: „Von der Familie Hennis wer-

452 Befragung Edmund Ballhaus 1997:436.
453 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:23:02–0:23:05.
454 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:23:09–0:23:18.
455 Hermann Staufenbiel in STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:23:05–0:23:34.
456 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:24:37–0:24:47.

den die Sternsinger in jedem Jahr wieder eingeladen. Dort tragen sie das Dreikönigslied sehr ausführlich mit den beiden Reden des Herodes vor und singen dann weitere Weihnachtslieder."[457] Mit einem von allen Anwesenden gemeinsam angestimmten „Alle Jahre wieder" klingt nun diese durch die beiden vorhergehenden Zwischenschnitte elegant abgekürzte Vorstellung der Sternsinger allmählich aus und es schließt sich die herzliche Verabschiedung an: Hierbei reicht der Hausherr jedem der Brauchẗräger die Hand, man trinkt gemeinsam einen Klaren auf das Wohl des Hauses, das einjährige Enkelkind der Familie bekommt die Weihnachtskrippe im Inneren des großen Sterns nochmals aus der Nähe gezeigt und Hermann Staufenbiel bemerkt abschließend, daß er in diesem Jahr sein vierzigjähriges Jubiläum als Sternsinger begeht. Nachdem die Heischegänger das Haus verlassen haben, schließt die Sequenz mit einer anspruchsvollen Darbietung des Sohnes, der von seiner Frau am Klavier begleitet das Largo „Ombra Mai Fu" aus der Oper „Xerxes" von Georg Friedrich Händel vorträgt und damit einen angenehmen Kontrast zu dem recht profanen Auftritt der Sternsinger bildet.

Durch einen Tonüberhang des Largos aus der vorangegangenen Einstellung verbunden schließt sich mit der *siebten Sequenz* [ab 0:31:56] der Auftritt der Sternsinger auf der Weihnachtsfeier der Schützengesellschaft von 1367 an: In einer bemerkenswerten Plansequenz von 0:34 Länge[458] zeigt die Kamera hier von einem erhöht liegenden Treppenabsatz aus, wie die Brauchẗräger zunächst in die Halle des Vereinsgebäudes eintreten und die Treppe zum Saal im ersten Stock hinaufgehen, schwenkt anschließend mit ihnen in Richtung des Saaleinganges und schließt sich nun den Heischegängern an, um ihnen dann unter dem Beifall der wartenden Gäste durch die Tür in das Innere des Veranstaltungsraumes zu folgen, wo die Kamera mit einem erneuten Schwenk die hier an einer langen, weihnachtlich geschmückten Tafel sitzenden Vereinsmitglieder im Bild erscheinen läßt. Die folgenden Einstellungen beobachten das Geschehen von der dem Eingang gegenüberliegenden Seite des Raumes aus: Nachdem die Sternsinger an der Stirnseite Aufstellung genommen haben, beginnen sie, noch während Jürgen Staufenbiel den großen Stern öffnet und das Licht vor der Krippe entzündet, mit dem Vortrag des Dreikönigsliedes. Verschiedene Zwischenschnitte zeigen auch hier wieder die den Vortrag von ihren Plätzen aus verfolgenden Zuschauer, wodurch zugleich die sehr widersprüchliche Stimmung unter den Anwesenden deutlich wird. Während einige der älteren Schützen von der Darbietung offenbar ganz angetan sind, geben sich vor allem die Jüngeren nur wenig Mühe, ihr Befremden zu verbergen; und insbe-

457 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:27:31–0:27:42.
458 Vgl. STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:31:56–0:32:30.

sondere eine Gruppe junger Frauen verfolgt das Geschehen mit einem ausgesprochen gelangweilten, mürrischen Gesichtsausdruck.

Ein hierauf folgendes kurzes Filminsert – Beginn einer bis zum Ende dieser Sequenz andauernden und für eine kulturwissenschaftliche Dokumentation recht ungewöhnlichen Parallelmontage – vermittelt dem Zuschauer bereits jetzt einen ersten Eindruck von einer zeitgleich im Erdgeschoß des Gebäudes stattfindenden Firmenweihnachtsfeier, welche den Hintergrund für einen weiteren Auftritt der Sternsinger im zweiten Teil der Sequenz bilden wird: „Eine Etage tiefer findet das Weihnachtsfest einer Firma mit Pokalverleihung für die besten Schützen und anschließendem Abendessen statt. Auch diese Gelegenheit zum Auftritt werden die Sternsinger später wahrnehmen."[459] Während die Gäste auch hier an weihnachtlich geschmückten Tischen sitzen, verliest ein Vertreter der Firma die Namen der ausgezeichneten Schützen, welche unter dem Beifall der Anwesenden ihre Medaillen entgegennehmen.

Mit der nächsten Einstellung kehrt der Film zu den Sternsingern im Obergeschoß zurück, wo diese gerade den ersten Teil ihres Programmes bei der Schützengesellschaft von 1367 beendet haben und bereits zu den Weihnachtsliedern übergegangen sind: Während Helmut Butterbrot „Oh du fröhliche" auf dem Akkordeon anstimmt und alle Anwesenden aus voller Kehle mitsingen, beginnt Jürgen Staufenbiel mit dem Einsammeln des Geldes, wobei ihm sein Bruder Heiner mit dem geöffneten Stern entlang der Tische folgt. Hier zeigt die Kamera die ihre Portemonnaies öffnenden und nach Kleingeld fingernden Schützen zum Teil in Großaufnahme, vor allem einige jüngere Frauen scheinen von der so nachdrücklich vorgetragenen Forderung nach einem Obolus sichtlich irritiert zu sein. Mit diesen Naheinstellungen, welche das Geldeinsammeln detailliert dokumentieren und den Vorgang – in Anbetracht der im übrigen Film vorherrschenden totalen bzw. halbtotalen Einstellungsgrößen – damit besonders betonen, lenkt der Autor den Blick des Zuschauers – ebenso wie im Verlauf des Auftrittes auf der Firmenweihnachtsfeier in der letzten Einstellungsfolge dieser Sequenz – explizit auf die Kollekte der Brauchträger. Auf diese Weise wird erneut deutlich, daß heute kaum noch Naturalien, sondern mittlerweile fast ausschließlich kleinere oder auch größere Geldbeträge gegeben werden und den Heischegaben im Gegensatz zu früheren Generationen offensichtlich keinerlei existenzielle Bedeutung in Hinblick auf die Überbrükkung einkommensloser Wintermonate mehr zukommt.[460]

---

459 STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:33:17–0:33:29.

460 In Anbetracht der zwischen den Protagonisten und Co-Autorin Frau Dr. Stein getroffenen Absprache, „[....] das Geldeinsammeln nicht oder jedenfalls nur mit gehörigem Abstand zu dokumentieren [....]" erscheint es um so erstaunlicher, daß dieser Vorgang hier doch so deutlich gezeigt wird. [Befragung Edmund Ballhaus 1997:435]

Hieran schließt sich der Vortrag eines Liedes in lokaler Mundart an, nachdem die Kommentarsprecherin zunächst den historischen Hintergrund erläutert hat: „Das populäre Spottlied von der Krähwinkeler Bürgerwehr wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Verhältnisse des Hildesheimer Freischießens umgedichtet. Obgleich die angesprochenen Persönlichkeiten längst nicht mehr leben, wird das Lied alljährlich zu diesem Anlaß vorgetragen. Dabei legen die Sternsinger Stern und Krone ab."[461] Währenddessen verfolgen vor allem die älteren Gäste den hier nahezu in seiner gesamten Länge gezeigten, von den Brauchträgern mit entsprechenden Gesten begleiteten Gesangsvortrag sichtlich amüsiert und singen den Refrain begeistert mit.

Nun wechselt der Film in Form eines zweiten Inserts erneut zu der eine Etage tiefer stattfindenden Firmenweihnachtsfeier, wo die Belegschaft mittlerweile zum Essen übergegangenen ist. Mit der nächsten Einstellungsfolge kehrt der Film ein letztes Mal zur Schützengesellschaft im ersten Stock zurück, welche das Spottlied gerade kräftig mitschunkelnd ausklingen läßt. Nachdem sich die Schützen mit dem traditionellen Schützengruß bei den Brauchträgern bedankt haben und Hermann Staufenbiel in Verbindung mit einem Kompliment an die anwesenden Damen auch hier wieder auf sein vierzigjähriges Jubiläum als Sternsinger hingewiesen hat, gibt Helmut Butterbrot vor den bereits sichtlich angeheiterten Schützen abschließend noch einen „weihnachtlichen" Witz zum besten. Ein kurzer Zwischenschnitt zeigt währenddessen den jüngsten der drei Brüder, Heiner Staufenbiel, welcher sich gerade verlegen die Nase putzt und – wie man seinem bisher ausgesprochen zurückhaltenden Auftreten und den oftmals verunsichert wirkenden Blicken in Richtung Kamera entnehmen konnte – sich offenbar in seiner Rolle als Heischegänger nicht ganz wohl fühlt und dem – im Gegensatz zu seinen in dieser Hinsicht ausgesprochen unbefangen agierenden Begleitern – vor allem das hiermit verbundene Geldeinsammeln eher peinlich zu sein scheint. Zuletzt verabschiedet sich Jürgen Staufenbiel mit den besten Weihnachts- und Neujahrswünschen und schließlich verläßt das Quartett, begleitet vom rhythmischen Klatschen aller Anwesenden, den Raum.

Mit der nächsten Einstellungsfolge wendet sich der Film nun endgültig der Firmenweihnachtsfeier im Erdgeschoß zu: Während die hier versammelten Mitarbeiter das Essen bereits beendet haben und mittlerweile bei Kaffee und Kuchen gemütlich zusammensitzen, tragen die Sternsinger das Dreikönigslied vor und gehen, als Helmut Butterbrot auf dem Akkordeon das Adventslied „Tochter Zion" anstimmt, zum Einsammeln des Geldes über. So zeigt die Kamera zunächst in einer symbolträchtigen Totalen, wie die Firmenmitarbeiter

[461] STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:34:54–0:35:14.

mit nahezu synchronen Bewegungen in Jacketts, Hosentaschen oder den über der Stuhllehne hängenden Handtaschen nach ihren Geldbörsen fingern, um sodann in einer Plansequenz von 0:32 Länge Hermann Staufenbiel entlang der Kaffeetafel zu begleiten und in halbnahen bis nahen Einstellungsgrößen zu verfolgen, wie die Gäste ihren Portemonnaies einige Münzen entnehmen und auf die vom ältesten der Brüder hingehaltene Untertasse legen, wobei auch hier wieder einige der jüngeren Gäste sichtlich befremdet von dieser von den Brauchträgern so unverhohlen vorgebrachten Forderung nach einem Obolus zu sein scheinen. Nachdem der Film die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf diese Weise erneut auf den Vorgang des Geldeinsammelns gelenkt hat, die Anwesenden mit „Alle Jahre wieder" ein letztes gemeinsames Weihnachtslied gesungen haben, Jürgen Staufenbiel sich bei den Gästen bedankt, abschließend eine frohe Weihnachtszeit gewünscht und auch bei dieser Weihnachtsfeier das obligatorische „.... bis wir uns wiedersehn" nicht vergessen hat, ist der mit 2:23 Länge erheblich kürzer ausgefallene bzw. stark verkürzt wiedergegebene zweite Auftritt der Sternsinger im Schützenhaus beendet.[462]

Die *achte* und letzte *Sequenz* [ab 0:41:17] zeigt die von den vorangegangenen Auftritten sichtlich erschöpften Brauchträger kurz nach der Rückkehr in ihr Hotelzimmer: Während Helmut Butterbrot und Hermann und Heiner Staufenbiel schon mit dem Umkleiden beginnen, befreit Jürgen Staufenbiel am Waschbekken zunächst sein Gesicht vom Ruß. Anschließend sichten und verteilen sie gemeinsam an einem Tisch die in einem Rucksack gesammelten Heischegaben, wobei Jürgen Staufenbiel einen Zettel hervorzieht und mit der Bemerkung „Hier sind die Bestellungen, die wir heute alle gekriegt haben, nich' ...."[463] sorgfältig zur Seite legt. Schließlich klingt der Film mit einem nachdenklichen Resümee Hermann Staufenbiels, das während der zweiten Hälfte dieser Einstellung und einem letzten Kameraschwenk über die auf den Hotelbetten abgelegten Kostüme und Requisiten und den im Hintergrund erkennbaren Rucksack mit den Heischegaben aus dem Off eingespielt wird und erneut auf den Sinnverlust dieses von seinen historischen Wurzeln mittlerweile weit entfernten Brauches verweist, allmählich aus: „Die ganze Welt hat sich doch ein bißchen gedreht. Ich bin ja nun schon vom 18. Lebensjahr an dabei und kenne den Ursprung von meinem Vater her und muß sagen: Es war früher schöner, wirklich

---

462 Trotz einer Laufzeit von annähernd 2½ Minuten setzt sich dieser letzte Teil der Sequenz aus lediglich sechs verschiedenen Einstellungen zusammen, wobei insbesondere die während des Einsammelns des Geldes aufgenommene, von zahlreichen Kamerabewegungen begleitete Plansequenz eine Länge von beachtlichen 0:32 erreicht und damit als ein weiterer Beleg für die ausgesprochen flexible Kameraführung betrachtet werden kann [vgl. STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:38:54–0:41:16].

463 Jürgen Staufenbiel in STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:43:22–0:43:26.

schöner."[464] Hieran schließt sich der Abspann [ab 0:43:51] in Form von zwei Schrifttafeln vor blauem Hintergrund an [Filmende bei 0:44:17].

[464] Hermann Staufenbiel in STERNSINGEN IN HILDESHEIM: 0:43:27–0:43:46.

Copyrighted material

3.5 ZERBRECHLICHE TRADITION VOM GLASBLÄSER ZUM INDUSTRIEARBEITER

„Also, die Owens-Maschine, die war ganz alleine inne Wanne und denn haben die Glasmacher auch noch obendrauf um den Ofen gestanden und haben Flaschen gemacht, mit der Hand. Und denn haben wir ja immer geglaubt, ach, so wie diese Spezialsorten, wie Schrauben und Noppen, die würden die Maschinen nicht hinkriegen, das war ja immer unsere Hoffnung. Und doch nicht, die Maschinen wurden immer besser, immer besser, und ich weiß nich' was se heute da auffe Beine stellen ....“[465]

Nachdem Edmund Ballhaus im Jahre 1989 dem IWF den Rücken gekehrt und seine Arbeit als Akademischer Rat am Seminar für Volkskunde der Georg-August-Universität in Göttingen aufgenommen hatte, veröffentlichte er 1991 als erste eigene Produktion ZERBRECHLICHE TRADITION. VOM GLASBLÄSER ZUM INDUSTRIEARBEITER[466], welche ebenso wie seine nun folgenden Filme von der von ihm und Dr. Rolf Husmann ein Jahr zuvor gegründeten Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film (GfkF) in Zusammenarbeit mit dem Seminar für Volkskunde produziert wurde und somit weitgehend unbeeinflußt von den Interessen und formalen Vorgaben Dritter entstehen konnte. Obwohl ZERBRECHLICHE TRADITION sich insgesamt deutlich von den IWF-Produktionen des Autors unterscheidet, weist sie in Hinblick auf ihre thematische Ausrichtung dennoch einige Gemeinsamkeiten mit seinen vorangegangenen Filmen auf.

Mit dieser aus Mitteln der Stadt Nienburg an der Weser finanzierten und in den Verleih des IWF übernommenen Dokumentation von 34 Minuten Länge verfolgt Edmund Ballhaus den sozialen und ökonomischen Wandel in der Glasindustrie am Beispiel einer niedersächsischen Glashütte, wobei die Idee zu diesem Film, welcher in erster Linie für eine zum hundertjährigen Jubiläum der Firma Hilmy & Holscher geplante Ausstellung gedacht war, vom Nienburger Stadtmuseum an ihn herangetragen wurde. Obwohl der Film der Hohlglasproduktion dieser Glashütte und ihrer historischen Entwicklung naturgemäß be-

---

465 Gottfried Schreiber, ehemaliger Glasbläser, in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:11:21–0:11:59.

466 ZERBRECHLICHE TRADITION. VOM GLASBLÄSER ZUM INDUSTRIEARBEITER
Prod.: 1990/91; Publ.: 1991; S-VHS (Postproduktion Betacam SP); Farbe; 34 Min.; Autor: Edmund Ballhaus unter Mitarbeit von Kerstin Tschinkowitz; Kamera: Edmund Ballhaus; Kameraassistenz und Ton: Kerstin Tschinkowitz; Schnitt: Kerstin Tschinkowitz; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Seminar für Volkskunde Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

sondere Aufmerksamkeit schenkt, beschränkt er sich dennoch nicht auf eine Gegenüberstellung traditioneller Arbeitstechniken und moderner Herstellungsverfahren, sondern läßt nach einer kurzen Einführung in die mitteleuropäische Glasgeschichte ehemalige Beschäftigte des Nienburger Werkes zu Worte kommen und sie ihre Arbeitsfelder, die zunehmende Automatisierung und die hiermit einhergehenden Veränderungen der Arbeitsbedingungen selbst beschreiben. Weitere Zeitzeugen gewähren dem Zuschauer einen Einblick in die übrigen, mit der Tätigkeit der Glasbläser nicht unmittelbar in Verbindung stehenden Arbeitsbereiche wie etwa die Montage der Flaschenverschlüsse, bei der vor allem Frauen beschäftigt waren, oder das Flechten der Flaschenkörbe, welches überwiegend in Heimarbeit vergeben wurde. Erinnerungen an die Eigenarten dieses Berufsstandes und an den Alltag in der mittlerweile abgerissenen Werkssiedlung ergänzen das Bild und vermitteln einen Eindruck vom Leben mit der Glashütte, wo innerhalb weniger Jahrzehnte vollautomatische Maschinen an riesigen Glaswannen die handwerkliche Produktion mit der Glasbläserpfeife am Hafenofen verdrängten, so daß aus dem traditionellen Glasbläser ein mit prozeßgesteuerten Flaschenautomaten vertrauter Industriearbeiter wurde. Dies zeigen Einblicke in die moderne Hohlglasproduktion der Firma und Gespräche mit den heutigen Maschinenglasmachern, die sich kaum noch in der Tradition der früheren Glasbläser sehen. Auf diese Weise wird anhand der Erinnerungen der Protagonisten das Ende einer Entwicklung deutlich, deren Folgen vor allem für die hier beschäftigten älteren Glasmacher auch ein persönliches Dilemma darstellt, welches der Autor mit „zerbrechliche Tradition" bereits im Titel seines Films anklingen läßt.

Ebenso wie bei Dreharbeiten und Postproduktion arbeitete Edmund Ballhaus auch bei den Vorbereitungen zu ZERBRECHLICHE TRADITION mit Kerstin Tschinkowitz, Studentin des Seminars für Volkskunde der Georg-August-Universität Göttingen, Teilnehmerin des Curriculums Visuelle Anthropologie und später als freie Cutterin für das Fernsehen tätig, zusammen. Sie übernahm während der Recherchephase wichtige inhaltliche Vorarbeiten und stellte den Kontakt zu möglichen Gewährspersonen her, ein Verfahren, welches sich sowohl bei diesem als auch bei späteren Filmvorhaben des Autors bewähren sollte:

> „In regelmäßigen Abständen verabredeten wir die weitere Vorgehensweise, entwickelten so allmählich den Drehplan und führten Gespräche mit den Personen, die als Protagonisten in Frage kamen. Dabei lag die Auswahl der Protagonisten und die Gestaltung des Drehplanes zwar in meiner Verantwortung, die Zuarbeit war jedoch die Voraussetzung für das Gelingen des Projektes. Diese oder ähnliche Formen der Kooperation waren die Voraussetzung für die Realisierung einer doch erheblichen Anzahl von Filmen, die ich neben meiner Arbeit als akademischer Rat sonst nicht hätte leisten können; dies um so mehr, als die

	0:00:00	Einführung in die Geschichte der Glasherstellung	1:51
	0:01:51	Filmtitel	
		1. Teil – Die Veränderungen der Produktionstechnik [22:31]	
1.	0:02:04	Vorstellung der Nienburger Glashütte	2:25
2.	0:04:29	*Ilona und Gottfried Schreiber:* 1. Das Leben in der Wilhelmshüttensiedlung 2. Vom Glasbläser zum Maschinenglasmacher	7:31
3.	0:12:00	*Werner Rodehard:* Die Entwicklung der Automatisierung	3:09
4.	0:15:09	*Marianne und Friedrich Haumann:* 1. Die Arbeit der Frauen in der Glashütte 2. Der Alltag in der Werkssiedlung	5:40
5.	0:20:49	*Rundgang durch die ehemalige Wilhelmshüttensiedlung:* 1. Marianne und Friedrich Haumann 2. Der Wirt der ehemaligen Werkskantine	3:46
		2. Teil – Das Arbeitsfeld des Maschinenglasmachers [8:54]	
6.	0:24:35	*Das Nienburger Glaswerk heute:* 1. Störung an einem Flaschenautomaten 2. Der Obersortierer Erich Badoga 3. Produktionsumstellung und Formenwechsel 4. Der Maschinenglasmacher 5. Flaschen-Endkontrolle [zugleich Resümee]	8:54
	0:33:29	Abspann	
	0:34:05	Filmende	

Ansprüche des Lehrstuhlinhabers Rolf Wilhelm Brednich an meine Arbeits- und Ausbildungsschwerpunkte doch sehr vielfältig waren, und er die von mir geplante Professionalisierung unter diesem Gesichtspunkt zu Beginn wohl mit einiger Skepsis betrachtete. So bin ich bis heute bei den meisten von mir durchgeführten Projekten unglücklich darüber, daß ich dem von mir selbst erhobenen Anspruch an eine umfangreiche Feldforschung und Vorbereitung der Dreharbeiten nicht gerecht werden kann. Manchmal zerreißt es mich geradezu zwischen der Routinearbeit am Seminar und der Filmarbeit, die ich nicht intensiv genug vorantreiben kann. Andererseits bin ich froh, daß die Verknüpfung meiner Passion mit meinem Beruf überhaupt möglich ist und die beiden Seiten sich doch so gut ergänzen."[467]

Bei den Dreharbeiten im Jahre 1990/91 führte der Autor nun erstmals selbst die Kamera, wobei für ZERBRECHLICHE TRADITION – ebenso wie für seinen folgenden Film SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET – eine S-VHS-Kamera des Seminars für Volkskunde Verwendung fand. Auch die Kameraarbeit trägt hier noch experimentelle Züge, was sich unter anderem in häufigen Kameraschwenks und Kamerazooms äußert, weiterhin ist das Streben nach größtmöglicher Nähe

[467] Befragung Edmund Ballhaus 1997:439.

zu den Protagonisten und das Bemühen, möglichst wenig in die vorfilmische Wirklichkeit einzugreifen, deutlich erkennbar, jedoch bisweilen lediglich auf Kosten der Abbildungsqualität möglich. Kerstin Tschinkowitz übernahm Kameraassistenz und Ton und auch den Filmschnitt, die Postproduktion erfolgte zur Vermeidung weitergehender Qualitätsverluste auf Betacam SP.

Zu Beginn einer mit ruhiger Flötenmusik unterlegten *Vor-Titel-Sequenz* [ab 0:00:00] von 1:50 Länge vermittelt die Kommentarsprecherin dem Zuschauer in Verbindung mit historischen Darstellungen aus der mitteleuropäischen Glaserzeugung zunächst einen Einblick in die handwerklichen Fertigungstechniken der Vergangenheit: „Glasproduktion im Mittelalter. Die Rohstoffe sind Sand und Kalk. Als Brennmaterial und zur Herstellung des Flußmittels Pottasche wird in großen Mengen Holz benötigt. Ein Lehrling schürt und unterhält das Feuer, während ein Glasmacher den zähflüssigen Batzen aus den im Ofen stehenden tönernen Häfen holt. Ein anderer bläst mit seiner Pfeife Luft in den Batzen und formt ihn zu einer Flasche. Im Kühlofen können die fertigen Glasprodukte dann langsam abkühlen."[468] Hieran schließt sich zu Fotografien phönizischer und römischer Glasflaschen und Trinkgefäße sowie einer weiteren zeitgenössischen Darstellung mittelalterlicher Glasproduktion ein kurzer Abriß der abendländischen Glasgeschichte an, wobei die Musik im Hintergrund zum Ende dieser Kommentarpassage ganz allmählich ausgeblendet wird: „Die Entdeckung dieses Phönix aus Sand und Asche wird den Ägyptern oder Phöniziern zugeschrieben. In Mitteleuropa wurde Glas auf die beschriebene Weise etwa seit der Zeitenwende hergestellt. Während des Mittelalters lebten und arbeiteten die Glasmacherfamilien in abgeschiedenen Waldglashütten, deren Standort aufgrund des hohen Holzverbrauchs immer wieder aufgegeben werden mußte. Ihr geheimnisumwobenes Wissen und Können gaben die Glasmacher jeweils an die nachfolgenden Generationen weiter."[469] Mit einer Aufnahme der Nienburger Glaswerke und historischen Fotografien aus der Glasindustrie um die Jahrhundertwende leitet der Kommentar anschließend zur lokalen Glaserzeugung über, wobei die mittlerweile ausgeblendete Musikbegleitung gegen Ende dieser Einstellungsfolge als Tonüberhang des hierauf folgenden Filmtitels wieder einsetzt: „Die Nienburger Glashütte Hilmy und Holscher ist eine von vielen im Zuge der Industrialisierung neu gegründeten Glasfabriken, deren Standort nun an den Verkehrsnetzen orientiert war. Mit den Glashütten wurden allmählich auch die Glasmacher seßhaft. Die Produktionsbedingungen jedoch änderten sich einschneidend erst mit der zunehmenden Technisierung der Glasproduktion in diesem Jahrhundert."[470] Bereits während dieses histori-

[468] ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:00:02–0:00:37.
[469] ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:00:41–0:01:16.
[470] ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:01:21–0:01:44.

schen Prologs läßt der für einen kulturwissenschaftlichen Film traditioneller Prägung ungewöhnliche Einsatz von Musik erahnen, daß für den Autor mit ZERBRECHLICHE TRADITION eine neue, von den Vorgaben des IWF befreite Phase der Filmarbeit begonnen hat.

Nach Einblendung des erneut von Flötenmusik begleiteten Rolltitels vor schwarzem Hintergrund [ab 0:01:51] stellt Edmund Ballhaus mit der *ersten Sequenz* [ab 0:02:04] nun die Nienburger Glashütte anhand von verschiedenen Ausschnitten aus dem Betriebsalltag vor, wobei er den Übergang von traditionellen Arbeitstechniken zu modernen Herstellungsverfahren zu Beginn dieser Sequenz auch visuell als harten Bruch erscheinen und den Zuschauer – auf der Tonebene durch den abrupten Wechsel vom besinnlichen Flötenspiel zum Lärm des Betriebshofes wirkungsvoll unterstützt – recht unsanft in der Gegenwart ankommen läßt, so daß auch der kurz zuvor gezeigte Titel „Zerbrechliche Tradition" eine völlig neue Bedeutung gewinnt. Während nun ein großer Radlader, der in seiner Schaufel Soda über den Werkshof transportiert, aus einer anfangs den gesamten Bildausschnitt einnehmenden Staubwolke auftaucht – von der Wirkung her fast mit einer Aufblende vergleichbar – eröffnet die Kommentarsprecherin[471] die Sequenz mit einigen grundlegenden Informationen: „Arbeitsalltag in einer Glashütte heute: Im Nienburger Werk sind 920 Mitarbeiter beschäftigt, davon 120 Maschinenglasmacher, die an die Stelle der ehemaligen Glasbläser getreten sind. Um 1900 waren von 340 Beschäftigten 200 Flaschenmacher. Während ein Glasmacher mit Gehilfen etwa 300 Flaschen pro Tag herstellen konnte, produzieren heute zwölf elektronisch gesteuerte Glasproduktionsmaschinen 2,7 Millionen Glasbehälter."[472] Nach diesem kurzen Überblick über die Entwicklung der lokalen Glaserzeugung anhand eines Vergleichs der heutigen Firma *Nienburger Glas Hilmy & Holscher* mit ihrer Vorgängerin Wilhelmshütte schließt sich eine erste Begegnung mit der modernen, hochtechnisierten Industrieproduktion an: „Zur Zeit werden eine der Wannen und die von ihr gespeisten Maschinenlinien erneuert. Die Arbeit muß wegen des Produktionsausfalls unter erheblichem Zeitdruck durchgeführt werden. Automatisierung und Perfektionisierung der Gerätetechnik schreiten immer schneller voran. Nach ca. sieben Jahren ist nicht nur die Glaswanne verschlissen, auch die Maschinen sind überholungsbedürftig."[473] Dabei zeigen verschie-

[471] Mit einem Anteil von lediglich 12,7 % (4:19) an der gesamten Filmlaufzeit (34:05) setzt der Autor den Kommentar in ZERBRECHLICHE TRADITION äußerst zurückhaltend ein, er dient hier vor allem der Vorstellung der Protagonisten oder der Erläuterung komplexer, über das Filmbild lediglich eingeschränkt vermittelbarer Sachverhalte; demgegenüber läßt der Film seine Protagonisten mit 64,6 % (22:01) sowohl absolut als auch in Hinblick auf die Kommentardauer (Verhältnis 1:5) ausgesprochen ausführlich zu Worte kommen. [Vgl. Tabelle Seite 465]

[472] ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:02:09–0:02:39.

[473] ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:02:47–0:03:11.

dene Einstellungen die in der rauch- und schmutzerfüllten Umgebung der Wanne und an den ölverschmierten Formblasmaschinen mit dem Umbau beschäftigten Mitarbeiter. Ein anschließender Kameraschwenk über den einen erheblichen Teil der Werkshalle einnehmenden Wannenkomplex verdeutlicht dem Zuschauer die gewaltigen Abmessungen der Anlage, bevor sich ein mächtiger Strahl rotglühenden Glases ins Untergeschoß ergießt: „Die aus Schamott gemauerte Wanne hat eine Grundfläche von etwa 108 Quadratmetern. Sie bedient vier Maschinenlinien. Für den Umbau der Wanne muß das flüssige Glas abgelassen und in den Keller gefahren werden. Später wird es wieder eingeschmolzen."[474] Während nun Arbeiter in Schutzanzügen die Entleerung der Glaswanne überwachen, setzt die Sprecherin ihre Erläuterungen fort und läßt bereits hier anklingen, daß durch die kontinuierliche Beschickung der Wanne und der an sie angeschlossenen Maschinenstraßen in drei Schichten rund um die Uhr gearbeitet werden muß: „Ein Wannenofen faßt 457 Tonnen Glasmasse. Gegenüber den noch im letzten Jahrhundert gebräuchlichen wesentlich kleineren Hafenöfen fließt in die modernen Wannen in dem Maße Rohglasmasse nach, wie durch die Produktion verbraucht wird. Somit entsteht im Arbeitsprozeß keine Pause mehr."[475]

Diesem ersten Eindruck der auch in der modernen Glasindustrie noch durch große Hitze und erhebliche Schmutzentwicklung belasteten Arbeitsplätze schließen sich mit der *zweiten Sequenz* [ab 0:04:29] die Erinnerungen von Zeitzeugen an, wobei zunächst Gottfried Schreiber, ein älterer Glasbläser im Ruhestand, und seine Frau Ilona vom Leben in den dreißiger und vierziger Jahren[476] und den mit dem technischen Wandel einhergehenden Veränderungen der Arbeitsbedingungen berichten. Zuvor jedoch stellt die Sprecherin zu einem Filminsert der langgestreckten Backsteinfront eines alten Gebäudes mit werkseigenen Wohnungen, zu einer Schwarzweiß-Fotografie eines Straßenzuges der ehemaligen Wilhelmshüttensiedlung und zu verschiedenen weiteren Einstellungen, welche das Haus der Familie Schreiber mit seinem Stallanbau – eines der wenigen noch erhaltenen Gebäude aus jener Zeit – zeigen, dem Zuschauer die Protagonisten kurz vor: „Die Arbeitersiedlung der längst aufgegebenen Heye-Glasfabrik besteht noch heute, während die Siedlung der Wilhelmshütte in den siebziger Jahren abgerissen wurde. Zu jedem Haus gehört ein Stall, in dem die Arbeiter Schweine und Kleinvieh für den Eigenbedarf hiel-

474 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:03:43–0:03:58.
475 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:04:07–0:04:24.
476 Ebenso wie bei den Erinnerungen von Marianne und Friedrich Haumann in der vierten und fünften Sequenz ist für den Zuschauer auch bei diesem Gespräch – insbesondere wenn Gottfried Schreiber von seiner Lehrzeit und seine Frau vom Leben in der ehemaligen Wilhelmshüttensiedlung erzählen – nicht eindeutig zu erkennen, auf welche Jahre sich die Berichte der Zeitzeugen hier beziehen.

ten. In einem der Häuser wohnen der ehemalige Glasbläser Gottfried Schreiber und seine Frau Ilona. Sie erinnern sich an das Leben in der Wilhelmshüttensiedlung und an die Arbeit auf der Bohle."[477] Mit dieser ersten Einstellungsfolge der Sequenz durch vier bildfüllend eingeblendete historische Schwarzweiß-Fotografien vom Leben in der Werkssiedlung verbunden erinnert sich jetzt Ilona Schreiber in ihrer Wohnung auf dem Sofa sitzend an die Zeit ihrer Jugend: „Da hatten wir nich' viel mit zu tun, mit de' Städter. Wir waren nur ...., nur die Hütte, und das war unser ein und unser alles. Wir haben denn auch mal draußen gesessen, wenn das Gemüse und alles so weit war im Garten, haben die Wurzeln geschabt und die Bohnen, und der andere hat gestopft und alles so was. Wir waren nur unter uns."[478] Eröffnet von einer Schwarzweiß-Fotografie des mit Glasballons der unterschiedlichsten Größen weitgehend zugestellten Werkshofes berichtet daraufhin Gottfried Schreiber, der nun neben seiner Frau auf dem Sofa im Bild erscheint, von seiner Lehrzeit als Glasbläser in der damaligen Wilhelmshütte und seiner weiteren Tätigkeit in der Glasindustrie, bis die endgültige Ablösung der traditionellen Fertigungstechniken in den fünfziger Jahren auch ihn zum Maschinenglasmacher werden ließ. Anschließend erläutert er ausführlich die verschiedenen Arbeitsschritte des manuellen Verfahrens, das sogenannte In-Form-Blasen der Flaschen mit der Glasmacherpfeife am Hafenofen, schildert die kräftezehrende Ballonproduktion und die allmähliche Verdrängung des Handwerks durch die Einführung der ersten Owens-Hohlglasmaschinen. Hierbei werden seine Schilderungen durch die bildfüllende Einblendung sechs verschiedener, zum Teil mit der Kamera abgeschwenkte historische Schwarzweiß-Fotografien der von ihm beschriebenen Tätigkeiten ergänzt: „Mit vierzehn Jahre bin ich gekommen als Formschmierer. Und denn 'nen halbed Jahr später, oder ein Jahr später, so mit fünfzehn Jahre, denn bin ich auffe Bohle gekommen. Weil wir ja, hab' ich ja schon gesagt, wir haben ja schon immer probiert. So wie die Pause hatten und wir hatten denn frei, wir haben ja denn in de' Arbeitszeit gegessen, denn sind wir schon auf de' Bohle gegangen und haben immer probiert, wie weit wir wohl kommen. Und der Hüttenmeister, der hat uns ja denn immer beobachtet, der Hüttenmeister; und denn, wenn er nun gedacht hat, da ist 'ne Stelle frei, 'ne Werkstatt frei, dann sind wir da raufgekommen. So ist das gewesen. Ja und wie ich dann 'nen halbes Jahr da war, da war ich ja froh, da hab' ich Geld verdient, achtzehn bis zwanzig Mark die Woche. Aber das hab' ich ja nich' gekricht, das hat Vadder ja alles genomm'. Und denn, wie's denn so weit war, dann kam der Hüttenmeister und sagte: ‚So, Gottfried, ist 'ne Bohle frei, kannst'e mit deinem Vadder anfangen.' So bin ich dazu gekommen. Und, ich habe es nachher nicht bereut. Ich habe da ganz schönes Geld bei verdient. Die Platz-, Hofarbeiter

[477] ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:04:29–0:04:54.
[478] Ilona Schreiber in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:04:56–0:05:24.

haben zweiundfünfzig und 'nen halben Pfennig gekricht die Stunde. Rechnet Euch das aus, wenn se da acht Stunden, die haben auch zehn Stunden gemacht, was se denn verdient haben. Und wir haben sieben Stunden gearbeitet, und wie ich in Celle war, die ersten Jahre, da kam ich immer mit vierzig, zweiundvierzig Mark netto. Es gab Einzelbohle, da war Einmannbetrieb. Und denn gab es 'ne Doppelbohle, da waren zwei Mann drauf, das war denn 'nen bißchen breiter, nich'. Und da standen meistens die Lehrlinge denn drauf mit den Lehrmeistern. Und ich war fünfzehn Jahre, da bin ich angefangen Flaschenmachen zu lernen bei meinem alten Herrn. Und ich hab' ja schon gesagt, wir waren ja vorher schon so weit, daß wir die Flasche ausse Form holen konnten, nich'. Der Meister, der hatte das Stück Glas angefangen, hat es uns gegeben, und denn mußten wir in den Klotz gehen, das war so'n Eisenklotz, dann ham' wir 'ne schöne Kugel gemacht, in diese Kugel Luft reingeblasen, aber war dat denn noch in den Klotz, und denn sind wir aussen Klotz gekommen und haben geschwenkt und dat Stück, die Kugel langlaufen lassen, so dat ein' schöne Rolle war. Dann haben wir, pumpen sagte man dazu, haben wir immer hin und her, denn hoch und denn wieder runter, denn hoch, und denn ging's inne Form rein. Damit 'et nich' zu heiß inne Form reinkommt, nich'. Und wenn wir denn so weit waren und haben denn, sind wir mit der Flasche rausgekommen, dann kam der Lehrmeister wieder mit dem Stück Glas und wir haben denn dat Stück Glas genommen, haben det denn eben weitergemacht und er hat die Flasche genommen, die wir aus der Form geholt hatten. Und so ging dat immer hin und her. Und dann war es je nach dem Viertelliter-, Halbeliter, Literflaschen, Dreiviertelliterflaschen, nich', mußte ja immer das Gewicht stimmen. Und je mehr wir Flaschen gemacht haben, desto mehr haben wir verdient. Und beim Ballonmachen, dann hatten wir ja vorne den großen Klumpen Glas, war ja auch alles heiß, und dann hatten wir von da die Hitze und von hinten die Hitze. Und zuletzt sind se ja, die letzten Jahre ...." [An diesem Punkt schaltet sich seine Frau ein und weist auf ihren Unterarm:] „Auch die Hemden, das war hier denn doch alles mit verbrannt oft, die se denn anhatten ...." „Und wenn es denn abends dunkel wurde, denn hörten wir schon, wenn die Glasmacher von Ofen ging', wenn se von Ofen ging', denn ging die Klappe ja runter, bewegte sich, das konnten wir alle hören, das quietschte denn immer so, und wenn se det Glas von der Pfeife abgehauen haben, auch, konnte man auch hören. Und mitunter ham' se denn gesungen, dat hörte sich ganz, ganz prima an. War ja alles ruhig, Maschinen waren ja nich' da."[479] Nach einer Pause, in welcher die Kamera eine bereits zuvor eingeblendete historische Schwarzweiß-Fotografie vom In-Form-Blasen großer Ballons erneut langsam abschwenkt, um diesen zentralen Arbeitsschritt nochmals in Ruhe zu zeigen, dem Zuschauer damit auch einen Eindruck von den Arbeitsbedingungen in der

[479] Gottfried Schreiber in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:05:25–0:10:57.

manuellen Hohlglasfertigung zu vermitteln und zugleich die traditionelle Flaschenproduktion vom anschließend beschriebenen vollautomatischen Herstellungsverfahren abzugrenzen, fährt Gottfried Schreiber – zunächst zu drei weiteren Schwarzweiß-Fotografien, welche die Arbeit an einem Libby-Owens-Flaschenautomaten zeigen – mit seinen Schilderungen fort: „Erst ham' wir ja dies kleine, die Owens-Maschine .... Da waren wir ja ganz traurig. Also, die Owens-Maschine, die war ganz alleine inne Wanne und denn haben die Glasmacher auch noch obendrauf um den Ofen gestanden und haben Flaschen gemacht, mit der Hand. Und denn haben wir ja immer geglaubt, ach, so wie diese Spezialsorten, wie Schrauben und Noppen, die würden die Maschinen nicht hinkriegen, das war ja immer unsere Hoffnung. Und doch nicht, die Maschinen wurden immer besser, immer besser, und ich weiß nich' was se heute da auffe Beine stellen ....“[480]

Indem der Autor bereits in der zweiten Sequenz Gottfried Schreiber und seine Frau Ilona in langen, ruhigen Einstellungen und mit 6:49 Länge für einen Film, der für eine Ausstellung zum hundertjährigen Jubiläum eines lokalen Industriebetriebes vorgesehen und damit ursprünglich eher auf die technische Entwicklung und eine detaillierte Beschreibung der Herstellungsverfahren ausgerichtet war, ungewöhnlich ausführlich zu Worte kommen läßt, räumt er den Erinnerungen der Zeitzeugen viel Platz ein und schafft auf diese Weise – ebenso wie mit der vierten Sequenz, in welcher Marianne und Friedrich Haumann vom Arbeitsalltag in der Glashütte und dem Leben in der Werkssiedlung berichten – ein von den persönlichen Erinnerungen der Protagonisten getragenes Gegengewicht zu den vor allem auf die Entwicklung der Fertigungstechnik und damit auf den Produktionsprozeß ausgerichteten Sequenzen drei und sechs.

Nachdem Gottfried Schreiber die Auswirkungen der stetig zunehmenden Automatisierung auf seinen eigenen Arbeitsalltag und damit aus dem Blickwinkel eines hiervon direkt betroffenen Beschäftigten des Werkes geschildert hat, schließt sich mit der *dritten Sequenz* [ab 0:12:00] eine zunächst eher nüchtern wirkende Darstellung dieser einschneidenden Veränderungen aus fertigungstechnischer Sicht an: „Der langjährige Mitarbeiter der Wilhelmshütte, Werner Rodehard, zur Technisierung der Glasproduktion.“[481] Nun erläutert Werner Rodehard – im Betriebsmuseum hinter einer Werkbank mit verschiedenen aufgeklappten Stahlformen für die Flaschenproduktion stehend – die Entwicklung der Hohlglasproduktion von der ersten Karussellmaschine bis zu den in den sechziger und siebziger Jahren auch in Nienburg eingeführten Individual-Section-Automaten: „1905 kam die erste vollautomatische Flaschenblasmaschine

480 Gottfried Schreiber in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:11:11–0:11:59.
481 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:12:01–0:12:06.

in Europa auf den Markt, das war die sogenannte Owens-Maschine. Das war eine Karussellmaschine mit sechs, acht oder zehn, bis zu fünfzehn Formen, die eine eigene Glasdrehwanne brauchte, um das Glas zu entnehmen und die ungefähr das Hundertfache von vier oder fünf Glasmachern pro Tag machte. Die nächsten Vollautomaten, die dann kamen, wurden in den fünfziger, sechziger Jahren entwickelt, und in Nienburg zum Beispiel die erste IS-Maschine – IS steht für Individual Section, das heißt jede Form der Maschine ist eine eigene kleine Flaschenblasmaschine – wurden in den sechziger und siebziger Jahren installiert und werden im Prinzip heute noch bei uns in den Fabriken eingesetzt, weil sich das System der Maschine nicht geändert hat, natürlich die Präzision, die Genauigkeit, die Geschwindigkeit, die Anzahl der Formen, die Häufigkeit des Tropfenfalls. Alle diese Dinge haben sich verbessert und sind natürlich ausgebaut worden, aber das Prinzip der Maschine ist: Ein Tropfen fällt in eine Vorform, wird aufgeblasen zu etwa einem Drittel der Flaschengröße, geht dann an die Hauptform und wird dort zuende geblasen."[482] Hierbei werden, während er in seinem letzten Satz den vollautomatischen Herstellungsprozeß zusammenfaßt, Schwarzweiß-Fotografien einer großen IS-Maschine und der von ihm erwähnten Fertigungsschritte jeweils bildfüllend eingeblendet.

Diesem zuvor beschriebenen industriellen Verfahren stellt der Autor mit dem zweiten Teil der Sequenz die traditionelle handwerkliche Fertigung gegenüber: Während Werner Rodehard die einzelnen Herstellungsschritte aus dem Off erläutert, zeigen verschiedene historische Schwarzweiß-Filmaufnahmen, wie Glasbläser am Hafenofen mit der Glasmacherpfeife im Akkord Flaschen fertigen: „Das war ein bißchen ein künstlerischer Beruf, nicht in der Darstellung der Form, sondern in der Verarbeitung dieser glühenden Masse. Das war ein bißchen starkes Fingerspitzengefühl, was man brauchte, um da das richtige Verhältnis zwischen Gewicht, Hitze und äußerer Form zu finden."[483] Nach einer längeren Pause, welche dem Zuschauer die Möglichkeit bietet, sich ganz auf die historischen Filmaufnahmen und die hier nun detailliert vorgeführten Fertigungsschritte zu konzentrieren und damit einen realistischen Eindruck von der vor allem aufgrund der Hitze am Hafenofen, des nicht unerheblichen Gewichtes des Rohglases und der Strahlungswärme der rotglühenden Werkstücke auch äußerst kräftezehrenden Arbeit zu gewinnen, spricht der Protagonist zu diesen und den sich hieran direkt anschließenden weiteren Schwarzweiß-Filmaufnahmen aus der maschinellen Flaschenfertigung wiederum aus dem Off über den seit den fünfziger Jahren rapide ansteigenden Bedarf an Flaschenglas und die hiervon ausgelöste Entwicklung in Richtung einer allumfassenden Automatisierung: „Der Massenkonsum, der dann einsetzte, verlang-

[482] Werner Rodehard in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:12:07–0:13:49.
[483] Werner Rodehard in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:13:53–0:14:15.

te natürlich ganz andere Mengen. Und wenn man soviel Glasmacher hätte hinstellen wollen wie viel' Flaschen man gebraucht hätte, hätte man ja Hunderte von Öfen bauen müssen; den Platz gab's ja gar nicht, nich', wo diese Maschine stand und ihre tausend Gefäße machte, da standen ja sonst zwei Glasmacher und die machten vierhundert."[484]

Nach dieser eindrucksvollen, die technische Entwicklung und ihre Auswirkungen auf die hiervon betroffenen Menschen verdeutlichenden Gegenüberstellung von traditionellem Handwerk und industrieller Fertigung läßt Edmund Ballhaus mit der *vierten Sequenz* [ab 0:15:09] erneut ein älteres Ehepaar zu Worte kommen, wobei diesmal jedoch die Tätigkeit der Frauen im Glaswerk und das Leben der Menschen in der Wilhelmshüttensiedlung im Mittelpunkt stehen. Auch hier werden die Schilderungen wieder durch insgesamt zehn, jeweils zu den angesprochenen Punkten bildfüllend eingeblendete historische Schwarzweiß-Fotografien veranschaulicht; ein kurzer Kommentareinschub stellt die Protagonisten zu Beginn des Gespräches vor. Während nun das Ehepaar Haumann gemeinsam mit seinem Enkel am Küchentisch sitzt, berichtet zunächst Marianne Haumann von ihrer Arbeit in der Glashütte, vom Verpacken der fertigen Flaschen, dem Beladen der Lastzüge und der Montage der Flaschenverschlüsse im Akkord, so daß sie dem Zuschauer auf diese Weise eine erste Vorstellung von der für Frauen recht schweren körperlichen Tätigkeit vermittelt: „Wann sind wir eingezogen, '51, nich'?" [Kommentareinschub: „Auch Marianne und Friedrich Haumanns Leben war durch das Wohnen in der Siedlung und die Arbeit im Werk eng mit der Wilhelmshütte verknüpft."[485]] „Och, was hab' ich da gemacht. Erst war ich auf'em Hof, denn war ich als ...." [Nachfrage aus dem Off:] „Auf'em Hof, das heißt Flaschen verladen?" „.... Flaschen verladen, ja, auf'e Lastzüge, nich'. [Einblendung einer Schwarzweiß-Fotografie vom Stapeln der Flaschen auf der Ladefläche eines Lastwagens] Von einem Lastzug zum andern. Das hab' ich 'ne Zeit gemacht, dann war ich zwei Jahre in der Montierhalle, da haben wir Flaschen montiert im Akkord. [Eine weitere Schwarzweiß-Fotografie zeigt hier mehrere Frauen an einer großen Werkbank beim Montieren der Flaschenverschlüsse] Wir haben unsere Hände, haben wir so mit Pflaster bewickelt, nech', das hielt man sonst gar nicht aus. [Die Kamera schwenkt auf ihre Hände, mit denen sie die einzelnen Handgriffe demonstriert] Das waren: erst kam die Flasche, ham' wir so auf'em Schoß gehabt, und denn kam so, das wurde ja richtig zusammengesetzt, nech'. Linker Haken, rechter Haken, und denn kamen diese, waren denn so fertig, so aus Draht, wurde denn so rübergezogen, und denn kam dieser Kopf mit Gummi da drauf, dieser Porzellankopf mit Gummi, der wurde denn da

484 Werner Rodehard in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:14:41–0:15:05.
485 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:15:13–0:15:19.

reingetan, und denn hatten wir 'ne Zange, und denn kniffen wir das zusammen. Ja im Anfang, Stundenlohn war 1500 und nachher, einige Frauen schafften das am Tach, 3000 Flaschen zu montieren. [Einblendung einer dritten Schwarzweiß-Fotografie: Eine jüngere Frau bei der Verschlußmontage] Aber ich bin nach 3000 nie hingekommen. Im Sommer ging das ja, das war wunderschön, aber im Winter, denn waren die Flaschen ja eisig kalt, nich'. Das war .... [Sie schüttelt den Kopf] Wir haben denn so gesessen, denn haben wir unsere Füße so in Lumpen gehabt, weil das so, die Hallen, da fuhren die Mulis ja rein und raus mit Flaschen, hin und her, das war ja eisig kalt, nech'. [Eine weitere Schwarzweiß-Fotografie zeigt jetzt einen Blick in eine große Halle des Werkes] Und wir saßen still, wir konnten uns ja nicht warmarbeiten." [Kerstin Tschinkowitz aus dem Off.] „Und war die Arbeit schwer auf'em Hof?" „Ja, die war als Frau, war schwer, ja. Und wir krichten die Flaschen damals denn schon mit'm Muli und auf Paletten, nich', und denn mußten wir die im Lastzuch bis unter die Decke stapeln. [Einblendung einer fünften Schwarzweiß-Fotografie: Ein Mann und eine Frau verpacken Flaschen in Kartons] Das haben wir mit verladen. Wir haben auch, denn kamen auch Lastzüge, die leere Holzkisten, ham' wir auch abgeladen. Und dann ham' wir in Holzkisten wieder leere Flaschen reingepackt auf'm Hof, die wieder denn aufgeladen wurden. Das waren einige Frauen, in der Mehrzahl Männer aber. [Eine weitere Schwarzweiß-Fotografie zeigt hier zwei Frauen vor einer im Freien aufgestapelten Flaschenwand] Ja, es war schwere Arbeit. [Einblendung einer siebten Schwarzweiß-Fotografie: Männer beim Flechten von Flaschenkörbe für die großen Glasballons] Die Korbmacher, die Frauen haben viel Heimarbeit gemacht."[486]

Nun schaltet sich Friedrich Haumann ein und erinnert an eine unter den Frauen der Umgebung weitverbreitete Tätigkeit, das Flechten der Kappen für die großen Flaschen- bzw. Ballonkörbe: „Die Frauen, die das gelernt hatten, die haben Heimarbeit gemacht. Aber in den Häusern, wo wir da wohnten, wüßte ich nicht, wer da Heimarbeit gemacht hat. [Einblendung einer weiteren Schwarzweiß-Fotografie: Eine Frau mit ihrer kleinen Tochter vor dem Haus beim Anfertigen eines Korbdeckels] Die haben, und zwar zu den Weinkörben, mußten oben Deckel rauf. Und diese Deckel wurden meist in Heimarbeit von den Frauen gemacht."[487] Angeregt durch eine Zwischenfrage des Autors aus dem Off berichtet das Ehepaar nun gemeinsam von seinen Erfahrungen mit den Vertretern dieses Berufsstandes, vom Ansehen der Glasbläser und ihrer sozialen Stellung innerhalb des Viertels, schildert das Zusammenleben in der Siedlung, die Wohnverhältnisse, die allgegenwärtige Nachbarschaftshilfe und die Bedeutung des betriebseigenen Lebensmittelgeschäftes: „Kann man zu

[486] Marianne Haumann in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:15:09–0:17:47.
[487] Friedrich Haumann in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:17:48–0:18:07.

den Glasmachern irgend was Besonderes sagen? Sie haben sie ja dann kennengelernt in der Siedlung ...." „Die waren 'nen bißchen eingebildet, weil sie die Flaschen mit dem Mund bliesen. Und das konnte nicht jeder, und das mußte auch gelernt sein. Und da, waren 'nen bißchen stolz: ‚Ich bin ja Flaschenmacher, oder Glasmacher!' Kann man schon sagen, aber ...." „Die hatten auch alle einen guten Ruf ...." „Ja, einen guten Ruf. Aber daß sie sich nun damit andern Leuten gegenüber postierten, nein, kann man nicht sagen, nicht wahr, nee, nee. Sie waren stolz auf ihren Beruf, das kann man wohl sagen." „Ja, ja ...." „Und das wurde auch vielerorts und vielerseits anerkannt, ja. Und die wurden auch geachtet in den Häusern, die sich da als Flaschen- oder Glasmacher ausgaben. Irgendwie hatte man irgendwie so'n bißchen Respekt vor den Leuten ...." „Ja, so'n bißchen Achtung hatte man vor den ...." „Das ist der Glasmacher auch, ja, ja ...." [Kerstin Tschinkowitz aus dem Off:] „Feierte man oft zusammen?" „'Nen bißchen vorsichtig mußte man ja auch sein, viele hatten ja auch Nachtschicht und ...." „Ja, da hat man denn schon Rücksicht genommen ...." „Da konnt' man ja nicht nun laut Musik machen, nicht wahr, und der wacht auf und mußt am andern Morgen zur Arbeit, nich'. Da wurde Rücksicht drauf genommen, aber gefeiert ham' wir schon, auf alle Fälle." „Und denn lagen die Wohnungen ja auch so, wo wir unsere Stube hatten, nich', da hatten die drüben auch ihre Stube. Da waren erstmal der Flur und beide Seiten die Küchen kamen dazwischen, nich'. Also ehe die das hörten da hätt' man den Apparat schon so auf, das machte keiner." [Kerstin Tschinkowitz aus dem Off:] „Wenn jemand krank war, hat die Nachbarschaft dann ...." „Ja, ach so, also wenn jemand krank war, denn nebenan Höbels, die guckten denn wenn die Kinder irgendwas hatten oder so. Wenn da Silberhochzeit war, das war 'ne Selbstverständlichkeit, daß man als Nachbarn mit geholfen hat, nich', das war, irgendwie war das 'ne ganz tolle Kameradschaft da. Jede Woche hat man eingekauft im Konsum was man brauchte ...." [Hier zeigen zwei Ausschnitte aus einer neunten Schwarzweiß-Fotografie Kundinnen und Verkaufspersonal im Inneren des Geschäftes] „Das kann man natürlich heute nich' mit unser'n Supermärkten hier vergleichen ...." „Nein ...." „.... aber der Konsum war dazu da, für die Betriebsleute erstmal billig die Ware wieder an die Leute zu bringen, wurde nicht so teuer eingekauft und damit die Arbeiterfrauen nicht so weit zu laufen brauchten, wenn ihre Männer nach Hause kamen oder zum Essen ...." [Einblendung eines Kameraschwenks über eine weitere Schwarzweiß-Fotografie, welche das Verkaufsgeschehen an der Theke des Geschäftes zeigt] „Und die kauften da alle ein ...." „.... daß se nich' in die Stadt ...." „Und die kauften da alle ein im Konsum, die kauften da alle ein ...." „Und da krichte man alles ...." „Da hat man diesen mal getroffen, den mal getroffen ...."[488]

[488] Friedrich und Marianne Haumann in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:18:08–0:20:46.

Unmittelbar im Anschluß an diese atmosphärisch dichten Schilderungen des Alltages in der ehemaligen Wilhelmshüttensiedlung begleitet die Kamera im ersten Teil der *fünften Sequenz* [ab 0:20:49] das Ehepaar Haumann und ihren Enkel auf einem Rundgang durch die seit den siebziger Jahren größtenteils abgerissene Werkssiedlung mit ihren verwilderten Grundstücken und den wenigen hier noch verbliebenen, mittlerweile jedoch größtenteils nicht mehr bewohnten Gebäuden. Während Friedrich und Marianne Haumann nun die ursprüngliche Bebauung erläutern und sich an die damaligen Wohnverhältnisse, die Bedeutung der Kleinviehhaltung und die direkt zwischen Glashütte und Siedlung gelegene Kantine erinnern, ergänzen sie das Bild vom Leben im Einzugsbereich der Glasfabrik um weitere wichtige Details: „Hier sieht man noch ‚VIVO', daß da mal irgendwas zum Verkauf drin war." „Ja, und hier vorne, da geht's denn inne Bremer Straße rein." „Und hier auf'e Ecke hat noch 'n großes Wohnhaus gestanden, das war schon zwei Stockwerke. Hier auf'e Ecke, da wo die, wo der letzte dicke Baum da steht, da ging die Bremer Straße rein."[489] Nach der bildfüllenden Einblendung von drei Schwarzweiß-Fotografien, welche dem Zuschauer den zuvor beschriebenen ehemaligen Bebauungszustand verdeutlichen, setzt das Ehepaar seine Ausführungen fort: „Da hatte man unten im Keller 'ne große Waschküche mit 'nem Kessel, das Wasser mußte man alles mit der Hand und Eimer da reintragen. Ob zum Kochen oder Spülen, aber auch wieder raustragen, war ja kein Abfluß." „In den Kessel gingen hundertvierzig Liter Wasser rein." „Ja, das war 'ne Höllenarbeit. Weil ja zumeist die Frauen das alles alleine machen mußten oder eben noch abends, bevor der Mann zur Schicht ging, schnell Wasser reintrugen. Und dann war hier 'nen drei Meter breiter Wech, [ein kurzes Filminsert zeigt hier zunächst den großen Schriftzug ‚Nienburger Glas Hilmy & Holscher' an einem der Werksgebäude und nach dem allmählichen Aufziehen des Kamerazooms auch die Umgebung des Betriebsgeländes, so daß nun die räumliche Nähe zur ehemaligen Wilhelmshüttensiedlung deutlich wird] und dann fing' hier die Ställe an, die waren hinter den Häusern. Zu jedem Haus gehörte ein Stall, zu jeder Wohnung ein Stall. Aber die waren in eins gebaut, nich' extra, so daß nich' wie so'n Klohäuschen, sondern der Stall war in eins gebaut. [Einblendung einer Abfolge von drei Schwarzweiß-Fotografien: ein Mädchen und ein Bub mit einem jungen Schäfchen, drei Mädchen auf einer Wiese vor den an der Rückseite der Häuser angebauten Ställen, Männer und Frauen beim Hakken von Gemüsebeeten] Für den Arbeiter war das natürlich günstig, wenn er jetzt Feierabend hatte – und viele ham' ja auch im Sommer hier geschwitzt, wenn man das alles sieht, was hier so verarbeitet wird [ein Zwischenschnitt zeigt die Gleisanlagen an der Rückseite der Glasfabrik] – die hatten natürlich auch mal Durst auf'n Glas Bier. Und das war günstig hier durch 'n Pförtner,

[489] Friedrich und Marianne Haumann in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:20:49–0:21:14.

[die Kamera schwenkt auf einen lediglich einige Meter entfernt liegenden Backsteinbau] da waren se aussem Werk und gleich hier inne Kantine rein. Und denn tranken se ihre paar Gläschen Bier und denn waren se auch gleich zu Hause, wer hier inne Werkswohnungen wohnte, nich', brauchte ja nich' weit laufen."[490]

Nach der für einen Film dieses Genres recht ungewöhnlichen Führung durch die einstige Wilhelmshüttensiedlung, welche mit den sehr persönlichen Erinnerungen der Protagonisten und den historischen Fotografien einen lebendigen Eindruck vom Alltag jener Zeit vermittelt, läßt Edmund Ballhaus in der letzten Einstellungsfolge dieser Sequenz nun einen weiteren Zeitzeugen zu Worte kommen. Im Schankraum der sogenannten Kantine hinter dem Tresen stehend berichtet der leider nicht mit Namen vorgestellte ehemalige Wirt von den Gepflogenheiten der früher regelmäßig in seinem Lokal verkehrenden Glasbläser und dem wirtschaftlichen Niedergang seines Geschäftes nach dem Abriß der Werkssiedlung: „Denn kamen se mit ihrer kleinen Schürze hier rein, und denn, kamen se rein und setzten sich. Mein Bruder und ich wußten schon, nich' wahr, wenn der reinkam, nich' wahr, da stand das Bier da schon. Denn ma' ging er raus, hat aber nich' Wiedersehn gesacht, und nix, nich' wahr, denn haute er ab, hat aber nich' bezahlt, nich' wahr, das wußten wir schon, nich' wahr. Wir haben da immer, wenn er reinkam, Namen da hingeschrieben, nich' wahr, und denn wenn er was bekam, denn kam das unter. Denn die sachten nich' ‚Wir hauen jetzt ab', nich' wahr und so weiter oder ‚Ich mach jetzt, ich hau' jetzt ab, ich geh' jetzt zur Arbeit' oder ‚Ich komm' nachher noch mal wieder', dat machten se nich', die gingen einfach weg, nich' wahr, genau wie se kamen, nich', die waren ziemlich maulfaul, nich'. Wenn se am heißen Ofen arbeiten mußten, nich', an dem Glasofen da, dann hatten se immer Durst, nich'. [Hier zeigt eine bildfüllend eingeblendete alte Schwarzweiß-Fotografie den Wirt beim Bierzapfen hinter dem Tresen] Die kriechten ja auch von der Firma Tee und so was gestellt, nich' wahr, das krichten se frei, aber Tee .... Die tranken lieber Bier."[491]

Zu Beginn der letzten beiden Einstellungen entriegelt der Wirt die verschlossene Eingangstür, verläßt das Kantinengebäude und begibt sich, während seine Schilderungen nun aus dem Off zu vernehmen sind, auf den Weg nach Hause: „Und wie das denn dann zu war, nich' wahr, mußten se über die Brücke und dann war auch das Tor noch zu nach Feierabend, nich' wahr, da mußten se alle ganz hinten rum und das war'n zwei Kilometer bis se hier zur Kantine kamen, nich', und da sind viele gleich nach Haus' oder in die nächste Wirt-

490 Friedrich und Marianne Haumann in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:21:29–0:22:47.
491 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:22:48–0:23:48.

schaft reinjegangen. Denn war das ja fast uninteressant. Also wie gesacht, nich' wahr, wir konnten, wie die ganze Kolonie hier abgerissen wurde, da war das mit der Kantine vollkommen aus."[492] Ein Blick am flachen Backsteinbau der Kantine vorbei auf die im Hintergrund liegenden Gebäudekomplexe des Glaswerkes beschließt diese Sequenz.

Mit der *sechsten* und letzten *Sequenz* [ab 0:24:35] wendet sich der Autor erneut den Arbeitsbedingungen der Gegenwart, das heißt der großindustriellen Flaschenproduktion und damit dem Arbeitsfeld des heutigen Maschinenglasmachers zu. An die vorangegangenen Berichte der Zeitzeugen anknüpfend untersucht der Film dabei die Frage, in welcher Weise sich das Berufsfeld des früheren Glasmachers in den letzten Jahrzehnten gewandelt hat und inwieweit die Beschäftigten mit dieser Entwicklung Schritt halten konnten. Während nun in einer lärmerfüllten Halle des Nienburger Glaswerkes eine moderne Individual-Section-Maschine die soeben vollautomatisch aufgeblasenen, noch rotglühenden Flaschen in schneller Folge selbsttätig auf ein Transportband stellt, zeigt eine Kombination aus Kamerazoom und Kameraschwenk das hektische Treiben der davor tätigen Mitarbeiter: „Eine Störung an der Glasmaschine. Um den Produktionsausfall gering zu halten, ist Eile geboten."[493] Hierbei entnimmt ein jüngerer Arbeiter, welchem der Schweiß in Strömen übers Gesicht läuft, mit einer Zange dem Fließband einzelne der noch rotglühenden Flaschen und sortiert sie nach einer kurzen Sichtkontrolle aus, derweil ein Techniker mit einem elektronischen Dateneingabegerät die Steuerung der Maschine überprüft. Anschließend beschreibt dieser für den Zuschauer leider anonym bleibende jüngere Arbeiter in der Schaltzentrale der Maschinenhalle die Ursachen für die Störung und erläutert deren Behebung, wobei er zugleich auf die sich aus dem technischen Fortschritt für die Beschäftigten ergebenden Folgen hinweist: „Die Maschine ist dadurch über Kopp gegangen, weil unser Scherenwasser ausgefallen ist, also die Scherenkühlung. Da hat der Tropfen Faden gezogen und so keine Verteilung mehr gehabt. Der Tropfen war praktisch ein Band und hat die Maschine vollgesprüht, sagen wir, ne. Deswegen mußten wir se abstellen, alles saubermachen und wieder neu anfahren. Früher wurde so gefahren, was man geschafft hat, wat raus kam, kam raus, jetzt sind die Vorgabezeiten, die Maschine ist eingestellt, also praktisch: Wir arbeiten nicht mehr mit der Maschine, die Maschine arbeitet mit uns. So seh' ich das ...."[494]

Die nächste Einstellungsfolge wird von Aufnahmen eines älteren Mitarbeiters eröffnet, welcher zunächst während der Frühstückspause gemeinsam mit Kol-

---

492 Der Wirt der Werkskantine in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:23:59–0:24:24.
493 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:24:43–0:24:48.
494 Ein Maschinenglasmacher in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:25:30–0:26:02.

legen beim Essen gezeigt wird: „Erich Badoga hat in den fünfziger Jahren noch als Ballonglasmacher gearbeitet. Heute ist er Obersortierer."[495] Indem sich der Protagonist, welcher wie so viele in dieser Branche die rasante Entwicklung der letzten Jahrzehnte selbst miterlebt und die Auswirkungen am eigenen Leib zu spüren bekommen hat, in einem Büroraum neben seinem Schreibtisch sitzend an das kräftezehrende Ballonblasen erinnert und auch die damit verbundenen gesundheitlichen Risiken nicht verschweigt, stellt Edmund Ballhaus der zuvor gezeigten industriellen Massenproduktion ein letztes Mal das traditionelle Fertigungsverfahren gegenüber: „Wir krichten die Ballon' nach Stückzahl bezahlt, Akkord. [Hier zeigt eine bildfüllend eingeblendete Schwarzweiß-Fotografie aus den fünfziger Jahren Erich Badoga als jungen Mann beim Ballonblasen auf der Bohle, wobei ein exakt auf den Bericht des Zeitzeugen abgestimmter Kameraschwenk über die historische Aufnahme die Aufmerksamkeit des Zuschauers in jenem Moment auf den großen Glasballon am Ende seiner Glasmacherpfeife lenkt, wenn er die Größe bzw. die Literzahl der von ihm gefertigten Ballons nennt:] Wir hatten für jede Ballonsorte – wir machten ja dreißig Liter, fünfunddreißig Liter, vierzig Liter, fünfzig Liter, sechzig Liter sehr viel – und was wir dann über unsern Soll gemacht haben, das wurde dann extra bezahlt mit Prozenten, da konnte man dann ein bißchen mehr verdienen. Das war aber nur im Winter möglich, im Sommer war das nicht möglich durch die Hitze, es war zu heiß. Da waren wir froh, wenn wir unser Soll erfüllt haben, also mehr machen war nicht möglich. Tja, und denn später hab' ich selbst Ballonmacher angelernt, einige haben's geschafft, einige nicht. Viele konnten das schon erstmal die Hitze nicht ab, die machten schlapp aus gesundheitlichen Gründen, was Gott was .... Auch die Hände, die wurden ja ewig, es wurde dauernd im Wasser gearbeitet. Die Pfeife, die wir, wo der Ballon dran war, die mußte laufend gekühlt werden in kaltem Wasser, das konnten die Hände ja nicht immer ab, also viele konnten das nicht ab. Tja, und denn, so nach und nach dann wurde das Ballonmachen ja aufgegeben. Tja, und dann bin ich in die Sortierung gekommen."[496]

Während nun ein jüngerer Mitarbeiter an der Unterseite der Glaswanne dicht neben der in einem Doppelstrahl ablaufenden rotglühenden Glasmasse am Tropfenformer einer vollautomatischen Individual-Section-Maschine beschäftigt ist, leitet ein kurzer Kommentareinschub zur nächsten Einstellungsfolge über: „Wenn die Flaschenform gewechselt wird, muß an den Maschinen in möglichst kurzer Zeit die Umstellung erfolgen."[497] Beim anschließenden Auswechseln der Flaschenformen konzentriert sich der Film weniger auf die tech-

---

495 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:26:08–0:26:14.
496 Erich Badoga in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:26:22–0:27:51.
497 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:27:55–0:28:00.

nischen Details dieser aufwendigen Arbeiten, sondern setzt die hier unter erheblichem Zeitdruck und bei enormer Hitze inmitten der lärmerfüllten Produktionshalle arbeitenden Maschinenglasmacher ins Bild, wobei ihre in mehreren Einstellungen bildfüllend gezeigten, angestrengt-verbissenen Mienen zum realistischen Gesamteindruck der Aufnahmen nicht unwesentlich beitragen. Zu dieser insgesamt äußerst beeindruckenden Einstellungsfolge erläutert nun die Stimme von Erich Badoga aus dem Off die technischen Zusammenhänge der bei jeder Produktionsumstellung erneut anfallenden, umfangreichen Vorbereitungen: „Wir fahren zum Beispiel jetzt Amerika-Flasche, das ist die Becks-Bier-Flasche. Dann kommt zum Beispiel eine Sektflasche rein auf die Maschine, ja, auf 'ne Null-Zwo und so weiter. Dann muß ja der ganze Formensatz, der in der Maschine ist, ausgewechselt werden. Denn wir können ja nicht Sektflaschen in dieser Form machen, das ist ja 'ne ganz andere .... Die müssen alle ausgewechselt werden. Dann kommen die aus der Werkstatt, die bringen dann auf dem Wagen die neuen Formen und die müssen alle ausgewechselt werden.“[498] Indem der Film die Ausführungen Erich Badogas hier kurz unterbricht und damit der zuvor abgesenkte O-Ton wieder auf seine volle Lautstärke angehoben wird, vermittelt der Autor dem Zuschauer zugleich eine Ahnung vom enormen Lärm in der Maschinenhalle, wobei dieser akustische Eindruck durch eine Großaufnahme vom Kopf eines älteren Arbeiters, welcher am Auswechseln der Formen beteiligt ist und sich als Gehörschutz Watte in die Ohren gesteckt hat, wirkungsvoll unterstützt wird.

Daraufhin setzt Erich Badoga zu Aufnahmen der allmählich wieder anlaufenden Flaschenproduktion seine Ausführungen im Off fort, wobei der Film zunächst die mit der Umstellung der Maschine beschäftigten Arbeiter und im weiteren Verlauf der Einstellungsfolge dann verschiedene der von ihm angesprochenen Arbeitsschritte bzw. technischen Details zeigt – etwa das manuelle Nachregulieren des Tropfenformers, eine gerade in den Vollautomaten eingesetzte neue Form, den Ausstoß der ersten rotglühenden Flaschen und das Herausnehmen der zum Teil noch fehlerhaften Rohlinge, welche die erst langsam in Gang kommende Maschine immer wieder zu blockieren drohen: „Wenn sie zum Beispiel vorher, wir haben 180 gefahren, nich', in der Minute und die Sekt fahren sie meinetwegen zum Beispiel 150, muß der Tropfen danach eingestellt werden, der kann ja da nicht so schnell fallen wie bei der andern. Und das Gewicht auch, das muß alles genau stimmen. Und das sind dann diese Anfahrschwierigkeiten, und denn stellen sie an. Wenn das alles läuft, wir dann fahren die erst in' Kühlkanal, vorher werden die noch verworfen, nich'. Die müssen ja auch, wenn die jetzt zum Beispiel die neue Form eingebaut haben, ist ja klar, die Form ist ja kalt, die Flasche können sie nicht gebrauchen, die ist

[498] Erich Badoga in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:28:17–0:28:44.

ja, das haut nicht hin, die ist ja kalt. Und diese werden alle erst in 'nen Keller gefahren, bis 'ne gewisse Hitze da ist, damit die Form heiß genug ist, dann können sie die mitnehmen."[499]

Anschließend verfolgt ein eleganter Kameraschwenk zunächst ein Paar rotglühende Glastropfen auf ihrem Weg vom Tropfenformer unterhalb der Glaswanne in die Vorformen des darunterliegenden Vollautomaten, an welchem gerade ein jüngerer Mitarbeiter beschäftigt ist. Während dieser das Innere der Stahlformen zwischen zwei Arbeitstakten jeweils blitzschnell mit einem Trennmittel schmiert, nimmt Erich Badoga aus dem Off seine Erläuterungen wieder auf, womit der Zuschauer erneut auf das nicht unerhebliche Verletzungsrisiko hingewiesen wird: „Also die werden heut' direkt geschult als Maschinenglasmacher, das'n Beruf heut'. Früher hieß das ja Maschinenführer, ja, wir haben heute durch diese Technik ...." [Detailaufnahmen zeigen nun das Schmieren der sich lediglich für Sekundenbruchteile öffnenden Vorformen – kurz bevor ein neuer, rotglühenden Glastropfen von oben in sie hineinfällt – und anschließend das Ausstoßen des auf diese Weise vorgeformten Rohlings] „Ja und er muß, was wir noch, da sind se ja am arbeiten, aber das klappt immer noch nicht. Er muß von Hand noch die Form schmieren. Jede Form – sie wissen, wie schnell das geht. So, und wenn se da mal sagen ‚Ja, ja, prima Junge', nich', und da hängt er mit der Hand drin. Also in dem Moment muß er aufpassen .... Da hat er so'n kleinen Quast da, damit muß er die Form schmieren. Und das muß schnell gehn. Denn wenn die zu ist, dann ist die Hand mit drin. Die sollen ja auch Handschuh' tragen, das ist Pflicht."[500]

Eine weitere Einstellungsfolge zeigt jetzt die sich öffnenden Stahlformen, welche in schneller Abfolge die mittlerweile fertig aufgeblasenen, jedoch immer noch rotglühenden Flaschen ausstoßen. Von automatischen Greifern auf ein Transportband gesetzt laufen diese ebenso wie unzählige weitere, von einer zweiten IS-Maschine im Hintergrund gefertigte Flaschen in Richtung Kühlkanal, wobei ein einzelner Arbeiter den Vorgang überwacht und auch hier die Formen zwischendurch immer wieder mit einem Quast schmiert: „Der Maschinenglasmacher ist der Nachfolger des ehemaligen Glasbläsers. Seine Aufgabe besteht in der Wartung und Kontrolle der Produktionsmaschinen."[501] Nach einem Zwischenschnitt auf die großen Glasfenster eines von der übrigen Maschinenhalle abgetrennten Pausenraumes bringt ein ebenfalls nicht mit Namen vorgestellter jüngerer Mitarbeiter die Entwicklung der letzten Jahrzehnte und die Folgen für die hier beschäftigten Menschen in drei knappen Sätzen

499 Erich Badoga in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:28:56–0:29:40.
500 Erich Badoga in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:29:59–0:30:38.
501 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:30:56–0:31:04.

sehr prägnant auf den Punkt: „Der Kontakt zum Glas direkt wie früher ist ja heute bei den Maschinen nicht mehr gegeben. Früher wurde das Glas aussem Ofen rausgezogen und die Flaschen, die wurden eben von den Menschen selber aufgeblasen, was jetzt die Maschinen übernommen haben. Deshalb kann man sagen ist kein Bezug zu den früheren Glasbläsern."[502] Anschließend zieht erneut ein endloses Band grüner Bierflaschen an der Kamera vorbei: „Das kalte Ende. Die zuvor im Kühlofen abgekühlten Flaschen können abgepackt werden."[503] Weitere Einstellungen lenken den Blick des Zuschauers nun auf die bereits zuvor im Hintergrund erkennbare Endkontrolle. Ein älterer Arbeiter betrachtet hier die an einer Lampe vorbeilaufenden Flaschen, entnimmt einzelne Exemplare, überprüft die Flaschenhälse mit den Fingern und sortiert fehlerhafte Stücke aus: „Hier, am Ende des Produktionsganges, sind mitunter trotz aller Perfektion der Technik noch die menschlichen Sinne gefragt. Mit dem Auge und den Händen wird nach Fehlern am Glas gefahndet. In der Regel jedoch übernehmen die Maschinen die Überprüfung ihrer Arbeit selbst."[504]

Nachdem der Autor mit dieser letzten Sequenz dem zuvor von Zeitzeugen beschriebenen traditionellen Herstellungsverfahren den großindustriellen Fertigungsprozeß in einer modernen Glasfabrik gegenübergestellt und dabei sowohl die Entstehung einer Flasche Schritt für Schritt gezeigt als auch anhand von Aussagen der hier beschäftigten Maschinenglasmacher einen Eindruck vom Ausmaß des in dieser Branche eingetretenen technischen und sozialen Wandels vermittelt hat, zieht nun der frühere Ballonglasmacher und heutige Obersortierer Erich Badoga zu Aufnahmen der Prüf- und Sortiervorgänge an einer vollautomatisierten Flaschenendkontrolle aus dem Off die traurige Bilanz: „Der Glasmacher hat alles von Hand gemacht, alles. Glas wird von Hand ausgeholt, geblasen, fertig gemacht, die Mündung gemacht; das hat der alles von Hand gemacht, ja, das dauert natürlich seine Zeit. Das ist aber schon lange her. Und heute macht alles die Maschine ...."[505] Dieser nachdenkliche Filmausklang in Form eines von einem der Protagonisten selbst gesprochenen Resümees, das den zuvor beschriebenen Wandel in wenigen Worten zusammenfaßt, schließt mit einer letzten, lediglich vom Lärm aus der Maschinenhalle begleiteten Einstellung, in der hinter einer automatischen Prüfstation die anonyme Massenproduktion der Gegenwart in Form eines endlosen Bandes grüner Flaschen an der Kamera vorbeizieht. Hierauf folgt der Filmabspann [ab 0:33:29] als Rolltitel vor schwarzem Hintergrund [Filmende bei 0:34:05].

---

502 Ein Maschinenglasmacher in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:31:46–0:32:12.
503 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:32:16–0:32:22.
504 ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:32:36–0:32:50.
505 Erich Badoga in ZERBRECHLICHE TRADITION: 0:32:51–0:33:07.

Zu seinem insgesamt äußerst bemerkenswerten und in technischer Hinsicht akzeptablen Film,[506] mit welchem er nicht lediglich traditionelle Arbeitstechniken und moderne Herstellungsverfahren einander gegenüber stellt, sondern die soziale und ökonomische Entwicklung der Branche mit einbezieht und dabei auch die von den Veränderungen betroffenen Menschen ausführlich zu Worte kommen läßt, das heißt weder die sentimentale Romantisierung eines alten Handwerkes betreibt noch – obwohl für eine Ausstellung zum Jubiläum eines großen Industriebetriebes vorgesehen – eine konventionelle Technik-Dokumentation vorlegt, merkt Edmund Ballhaus vielleicht etwas zu selbstkritisch an:

> „Der Film ZERBRECHLICHE TRADITION sollte als Erstlingswerk mit Nachsicht betrachtet werden. Nicht nur aufgrund der zur Verfügung stehenden mangelhaften Technik (Lichtsets gab es zu der Zeit überhaupt noch nicht), sondern auch aufgrund meiner noch nicht ausreichenden Fähigkeiten hat der Film sowohl dramaturgische als auch technische Schwächen. Wenn die Sicherheit im Umgang mit dem technischen Equipment (von der Kamera über Ton bis zum Licht) nicht vorhanden ist, beeinträchtigt dies in aller Regel auch die inhaltliche Struktur: Die Vorbereitung und Einrichtung des Aufnahmeortes erfolgt mit zu großem Zeitaufwand und noch ohne Selbstverständlichkeit, die Aufnahmesituation entfernt sich zusehends von der vorhergehenden nichtfilmischen Realität, Aufnahmeteam und Protagonisten werden gleichermaßen von der zunehmenden Spannung erfaßt. Bei den Dreharbeiten stellt sich zu schnell Erleichterung ein, wenn eine Handlung oder ein Gespräch gut gelaufen und überhaupt aufgezeichnet ist. Darüber hinaus bleibt aber die selbstkritische Nachfrage aus, ob denn tatsächlich das Wesentliche erfaßt wurde. Neben technischen Mängeln war bei diesem Film auch die Nähe zum Feld nicht so groß wie bei späteren Projekten. Von dieser vorhandenen oder eben nicht vorhandenen Nähe hängt im übrigen viel unmittelbarer, als man das bei erster Reflexion annehmen möchte, die geglückte oder eben nicht geglückte Vermittlung der Aussageabsicht zusammen.“[507]

---

506 In Hinblick auf die vom Autor im nachfolgenden Zitat angesprochenen technischen Mängel fällt vor allem eine Einstellung (0:08:39–0:08:54) während des Gespräches mit Glasbläser Gottfried Schreiber in der zweiten Sequenz aufgrund ihrer ungenügenden Ausleuchtung ins Auge.

507 Befragung Edmund Ballhaus 1997:439–440.

Copyrighted material

3.6 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET

„Ich selbst hab' 'nen Antrag gestellt für 'ne Gewächshausanlage in Berlingerode zu pachten, aber die Eigentumsverhältnisse sind nicht klar. Wo's hingebaut ist, da sind fünf Eigentümer. Bin bloß neugierig wo's früher alles hinging, konnt' man nicht genug .... Wir haben 30 Hektar Tabak gehabt, 20 Hektar Freilandgemüse und sind alles reißend losgeworden .... Und nun schon Schwierigkeiten, um zwei Hektar Porree loszuwerden. Ist alles nicht mehr gerecht! Aber es war ja schon vorgeschlagen abwickeln, aber ich habe gesagt, daß man wenigstens noch die paar Leute beschäftigen, die noch da sind bis es friert und dann ist Schluß."[508]

Mit seinem 1991 veröffentlichten und ebenso wie ZERBRECHLICHE TRADITION in den Jahren 1990/91 auf S-VHS gedrehten Film SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET[509] nimmt sich Edmund Ballhaus bereits im ersten Jahr nach Öffnung der deutsch-deutschen Grenze eines Themas an, welches auch mehr als ein Jahrzehnt nach der Wiedervereinigung nichts an Brisanz verloren hat: dem schon kurz nach dem 9. November 1989 einsetzenden „Ausverkauf" Mitteldeutschlands mit seinen ökonomischen und sozialen Folgen und ihren Auswirkungen auf die hier lebenden Menschen. Diese im Rahmen des Projektes *Kulturelle Identität im Eichsfeld* unter Mitarbeit seiner Frau Cornelia[510] und Kerstin Tschinkowitz entstandene Produktion von 30 Minuten Länge dokumentiert die letzten Monate der vormals volkseigenen, im Obereichsfeld unweit der inner-

---

508 Klaus Tillag, Leiter der Tabakproduktion und der Abteilung Gartenbau der LPG Teistungen, in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:20:43–0:21:46.

509 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET
Prod.: 1990/91; Publ.: 1991; S-VHS (Postproduktion Betacam SP); Farbe; 30 Min.; Autor: Edmund Ballhaus; Kamera: Edmund Ballhaus; Kameraassistenz und Ton: Kerstin Tschinkowitz; Schnitt: Heike Brümmer; Interviews: Cornelia Ballhaus, Kerstin Tschinkowitz; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Seminar für Volkskunde Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

510 Zur Zusammenarbeit mit seiner Frau Cornelia, die als Co-Autorin bzw. unter den Rubriken Interviews, Ton oder Schnitt im Abspann seiner Filme SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH und ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN.... genannt wird, bemerkt Edmund Ballhaus: „Meine Frau Cornelia hat bei einigen meiner Filme sowohl an der Feldforschung als auch an den Dreharbeiten teilgenommen. Vieles ist zu zweit leichter, wenn es gilt, Türen zu öffnen und Vertrauen herzustellen. Insofern hat sie zum Gelingen verschiedener Projekte ganz erheblich beigetragen. Auch wenn sie bei den Dreharbeiten nur den Ton übernahm, hatte sie mit ihrer vorausschauenden Art und der ihr innewohnenden Besorgnis großen Anteil am Gelingen der Aufnahmen. Den Schnitt gebe ich immer relativ konkret vor; daß ich aber die Umsetzung im Studio vertrauensvoll abgeben kann, ist ebenfalls ein Verdienst meiner Frau (oder anderer Mitarbeiterinnen)." [Befragung Edmund Ballhaus 1997:422]

deutschen Grenze auf dem Gebiet der ehemaligen DDR (etwa fünf Kilometer südlich von Duderstadt) gelegenen landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft Teistungen:

> „Es werden ehemalige klein- und mittelbäuerliche Familien vorgestellt, deren Land vor Jahren enteignet wurde. Noch existiert die LPG in Teistungen (Eichsfeld), doch ihr Niedergang ist unaufhaltsam. Da sich die Situation in der Landwirtschaft verändert hat, bietet das Land auch im Rahmen der Reprivatisierung keine Perspektive mehr [....] Die positiven Kommunikationsstrukturen durch die gemeinschaftlich verrichtete Arbeit sind in der Auflösung begriffen. Vor allem aber läßt das rasante Tempo der Entwicklung keine Zeit für den Aufbau neuer, sinnvoller Strategien – alles was bleibt ist die Scherben zusammenzukehren, um den Nachrückenden ein geordnetes Feld zu hinterlassen. Im September wird der letzte Weizen abgemäht, im Oktober der nicht geerntete Tabak kleingehäckselt. An die Stelle der alten Ängste der Betroffenen sind nun neue getreten, z.B. vor Arbeitslosigkeit auf Lebenszeit."[511]

So beschreibt bereits der Titel dieser aus Forschungsmitteln des Landes Niedersachsen geförderten und in den Verleih des IWF übernommenen Gemeinschaftsproduktion der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film und des Seminars für Volkskunde der Georg-August-Universität Göttingen sehr anschaulich, was die ohne eigenes Verschulden in diese mißliche Lage geratenen Protagonisten von der Zukunft zu erwarten haben. Denn ebenso wie zuvor in ZERBRECHLICHE TRADITION und auch in seinen folgenden, bis Mitte der neunziger Jahre veröffentlichten Dokumentationen wendet sich der Autor mit SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET einem von der kulturwissenschaftlichen Filmarbeit bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend vernachlässigten Themenbereich zu – Menschen inmitten tiefgreifender Umwälzungsprozesse, denen sie als Betroffene weitgehend hilflos gegenüberstehen:

> „Die meisten meiner Filme, das wird mir zunehmend klarer, thematisieren die Befindlichkeiten von Menschen, die einen Verlust erleiden oder einen Abschied hinnehmen müssen, die sich von etwas trennen, die Ohnmacht verspüren und sich ausgeliefert fühlen. Auch Rand- und Außenseitern fühle ich mich verbunden, vor allem, wenn sie von anderen in diese Rolle gedrängt werden. Aus unterschiedlichen Gründen nehme ich daran Anteil und drücke dies auch in den von mir gewählten Bildern aus. Die Ursachen für die genannten Befindlichkeiten kön-

511 Ballhaus o.J.[a]:1.

	0:00:00	An der ehemaligen deutsch-deutschen Grenze	0:37
	0:00:37	Filmtitel	
1.	0:00:45	Die LPG Teistungen im Herbst 1990	3:00
2.	0:03:45	*Die Tabakproduktion der LPG*: 1. Während der Tabakernte: Vorstellung von Klaus Tillag 2. Im Trockenschuppen: Vorstellung von Karl Thriene	4:58
3.	0:08:43	Karl und Monika Thriene zum Leben in der ehemaligen DDR und zur Situation nach der Grenzöffnung	3:20
4.	0:12:03	Kirchweih in Neuendorf	3:40
5.	0:15:43	Das Leben an der ehemaligen Grenze	1:13
6.	0:16:56	*Heinrich und Margret Fassauer*: 1. Vorstellung des Ehepaares und ihres Hofes 2. Heinrich und Margret Fassauer über ihre Zukunft	3:17
7.	0:20:13	*Die Abteilung Gartenbau der LPG*: 1. Feldlauchernte: Klaus Tillag zur Situation nach der „Wende“ 2. Die Gärtnerei in Berlingerode 3. Klaus Tillag und seine Frau zur SED-Vergangenheit 4. Mitarbeiterinnen der LPG zu ihrer beruflichen Zukunft	5:40
8.	0:25:53	*Die aktuelle Situation der Protagonisten*: 1. Karl Thriene zu seinem Vorruhestand 2. Forderungen der Kirche 3. Heinrich Fassauer zu seiner Nebenerwerbslandwirtschaft 4. Vernichtung der Tabakernte 5. Bilanz im Frühjahr 1991	3:39
	0:29:23	Abspann	
	0:29:56	Filmende	

nen gesellschaftliche Umwälzungen, die Anonymisierung von Lebenswelten, die immer weitergehende Rationalisierung und Technisierung der Arbeitswelt, eine allumfassende Bürokratisierung und Überwachung unseres Alltages, aber auch große gesellschaftliche Veränderungen wie zum Beispiel die Auflösung gesellschaftlicher Systeme sein. Diese Entwicklungen rollen über die Menschen hinweg, die den Veränderungen und Umwälzungen wie überhaupt den andernorts getroffenen wegweisenden Entscheidungen ohnmächtig gegenüberstehen. Die Befindlichkeiten, denen ich in einigen meiner Filme nachspüre, sind vor dem gezeichneten Hintergrund als Paradigmen für Empfindungen, Sorgen und Nöte größerer Gruppen zu verstehen. Auch wenn Themen von außen an mich herangetragen werden, wie dies häufig der Fall ist, entdecke ich immer wieder diese Aspekte und stelle sie (mehr oder weniger) in den Mittelpunkt meiner Dokumentation.“[512]

[512] Befragung Edmund Ballhaus 1997:420–421.

In Form einer Vor-Titel-Sequenz von 0:37 Länge konfrontiert der Autor den Zuschauer gleich zu Beginn seines Films mit der ehemaligen innerdeutschen Grenze, welche das Leben der Menschen in dieser Region für über vier Jahrzehnte bestimmte. Während die Kamera in der ersten Einstellungsfolge einen Landwirt im Führerhaus seines Traktors bei der Bearbeitung eines Feldes an der ehemaligen deutsch-deutschen Grenze begleitet, deutet dieser auf den im Hintergrund erkennbaren Verlauf der ehemaligen Grenzbefestigungsanlage und erläutert die hier übliche Sicherung mit Hilfe von zwischen dem Doppelzaun gehaltenen Wachhunden: „Hier sind doch zwei Zäune. Da waren jedes Mal die Hunde zwischen, hier, da zwischen, die zweie, da liefen Hunde zwischen. Von der Ecke bis an die Ecke, von da kam wieder 'nen Hund hoch. Damit daß da keiner durch konnte. Seh'n se das da?“[513]

Nach Einblendung des Filmtitels in Form einer Schrifttafel vor schwarzem Hintergrund [ab 0:00:37] führt nun die Kommentarsprecherin[514] den Zuschauer während der von langen, ruhigen Einstellungen bestimmten *ersten Sequenz* [ab 0:00:45], welche anhand von Ausschnitten aus dem Arbeitsalltag der in der LPG beschäftigten Menschen einen ersten Eindruck von der Region und ihren Problemen kurz nach der Grenzöffnung vermittelt, allmählich an das Thema heran. Eine Aufnahme vom Eingang eines großen Backsteinbaus mit einem Schild und der Aufschrift „LPG Pflanzenproduktion Teistungen“ – wobei nach dem Aufziehen des Kamerazooms das gesamte Verwaltungsgebäude der Genossenschaft ins Bild kommt – und ein Blick auf die inmitten einer hügeligen Wald- und Wiesenlandschaft gelegene Ortschaft Teistungen eröffnen diese Einführung: „Herbst 1990: Die im Grenzgebiet der ehemaligen DDR gelegene LPG Teistungen kämpft um ihre Existenz. Als Zusammenschluß von vierzehn Gemeinden bewirtschaftet sie noch etwa 4.600 Hektar landwirtschaftlicher Fläche. Die Ortschaft Teistungen gehört zum katholisch geprägten Eichsfeld. In diesen Herbsttagen werden die letzten Grenzanlagen beseitigt.“[515] Eine bemerkenswerte Kombination aus Kameraschwenk und Kamerazoom von den letzten Erdbewegungsarbeiten an der auch hier bereits fast vollständig demontierten Grenzbefestigungsanlage auf einen ein benachbartes Feld eggenden Traktor verbindet diese erste Kommentarpassage mit der nach einer kurzen

---

513 Ein Landwirt der Grenzregion in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:00:09–0:00:24.

514 Obwohl der für eine Annäherung an ein derart komplexes Thema unverzichtbare Off-Kommentar in dieser ersten Sequenz mit 1:31 Länge einen Anteil von 50,6 % (im Gegensatz zu einem Kommentaranteil von lediglich 16,6 % im Filmdurchschnitt) erreicht [vgl. Tabelle Seite 465], läßt er, da seine Informationen mit den Filmbildern direkt korrespondieren und in Form von verschiedenen, durch Pausen unterbrochenen Passagen vermittelt werden, dem Zuschauer dennoch genügend Raum, das Geschehen in Ruhe zu verfolgen und einer eigenen Bewertung zu unterziehen.

515 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:00:51–0:01:15.

Pause folgenden zweiten Erläuterung: „Schon zuvor haben Landwirte aus der Bundesrepublik für klare Verhältnisse gesorgt. Während im Bereich der Teistunger LPG nur zwei Haupterwerbsbetriebe neu entstanden sind, haben Landwirte aus dem Westen nahezu 1000 Hektar Ackerfläche aus dem früheren LPG-Besitz gepachtet.“[516] Verschiedene Einstellungen zeigen nun zwei über große Karten gebeugte Mitarbeiter der Genossenschaft beim Markieren von Ackerflächen: „Eine LPG am Ende. Die Felder, die der LPG verloren gehen, müssen immer wieder neu eingezeichnet werden.“[517] Zu einem Blick zwischen dem Streckmetallgeflecht des ehemaligen Grenzzaunes hindurch in Richtung Westen und einem hierauf folgenden 180-Grad-Kameraschwenk auf eine diesseits der Grenze eingesetzte große Erntemaschine leitet die Sprecherin zu den sich aus der neuen Situation ergebenden Problemen über: „Auch dieser Zaun wird bald der Vergangenheit angehören. Doch zwischen den Dörfern diesseits und jenseits entsteht in diesen Tagen eine neue Grenze, die durch gegensätzliche Interessen gekennzeichnet ist.“[518] Weitere Aufnahmen beobachten nun den von einem Traktor gezogenen Vollernter im Einsatz: „Im früheren Sperrgebiet werden Kartoffeln gerodet. Auf anderen Feldern wurden sie bereits vor der Ernte untergepflügt. Pro Hektar nicht geernteter Kartoffeln erhält die LPG 600 DM vom Staat, um die Produktion landwirtschaftlicher Erzeugnisse einzuschränken.“[519] Während die maschinell gerodeten Kartoffeln automatisch von Kartoffelkraut und Erde getrennt und über Transportbänder auf einen von einem zweiten Traktor gezogenen Anhänger gefördert werden, zeigt die Kamera vor allem die auf dem Vollernter mit dem Sortieren der Kartoffeln beschäftigten älteren Frauen. Anschließend wendet sich der Film der Getreideernte zu: Im Verbund ziehen hier mehrere Mähdrescher zugleich über eines der großen Weizenfelder, wobei sie das Korn noch während der Fahrt an einen LKW mit Anhänger übergeben: „Es ist Mitte September. Der Weizen, der jetzt noch geerntet wird, kann nur noch als Viehfutter verwertet werden. Für den Verzehr ist er unbrauchbar geworden. Mehr als die Hälfte der Arbeitskräfte wurde inzwischen entlassen. Obwohl die Maschinen auf Hochtouren arbeiten, konnte die Ernte nicht bei Zeiten eingebracht werden.“[520]

Bereits im Verlauf der ersten Sequenz wird deutlich, daß in Hinblick auf die Bildgestaltung weiterhin Kameraschwenks und Kamerazooms recht häufig Verwendung finden, wobei der Dokumentation von Handlungsabläufen in diesem zweiten, nach der Trennung des Autors vom IWF entstandenen Film jedoch eine untergeordnete Bedeutung zukommt, so daß die Filmerzählung le-

516 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:01:22–0:01:38.
517 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:02:01–0:02:07.
518 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:02:11–0:02:21.
519 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:02:27–0:02:43.
520 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:03:22–0:03:41.

diglich als roter Faden dient und damit den Hintergrund bildet, vor dem sich das Schicksal der in den Strudel der Veränderungen gerissenen Menschen entfaltet. Im Vordergrund stehen nun die Betroffenen und ihr persönliches Befinden, wobei der Autor seine Protagonisten auch hier ausführlich zu Worte kommen und damit die ganze Tragweite dieses Wandels deutlich werden läßt. Zur Entstehung von SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, welcher Verständnis für die Situation der Menschen vor der Kamera weckt und zugleich eindeutig Stellung bezieht, und zu seinem bei diesem Projekt ausgesprochen guten Zugang zum Feld bemerkt Edmund Ballhaus:

> „Dies lag an der Tatsache, daß ich die Feldforschung selbst durchführte, aber auch an einem Feld und einem Thema, die mich von Beginn an fesselten. Nach der Grenzöffnung fuhr ich relativ häufig in das Obereichsfeld, eine direkt an der ehemaligen Grenze gelegene katholische Enklave. Neben kulturwissenschaftlichem Interesse und reiner Neugier verfolgte ich dort auch eine private Spur: Meine Familie väterlicherseits entstammt dem Obereichsfeld. Nachdem ich dort einige Menschen kennengelernt hatte, richtete sich mein filmisches Interesse auf eine LPG in unmittelbarer Grenznähe. Ihre bevorstehende Auflösung und der Verlust, den dies für einige ihrer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter bedeutete, ging mir ziemlich nahe. Obgleich 1990 noch allerorten und vor allem auch in den neuen Bundesländern große Euphorie herrschte, wurde mir an diesem Beispiel sehr deutlich, daß es am Ende des gesellschaftlichen Umbruchs auch Verlierer geben würde. Während der neue Markt von Westen her erschlossen wurde und natürlich auch die meisten Menschen aus dem Osten Deutschlands bessere Perspektiven hatten als zuvor, lösten sich auch Strukturen auf, die in der DDR Halt und Perspektive geboten hatten. Ich fühlte damals die enorme Ambivalenz zwischen der Erleichterung über das Ende eines Zwangssystems und die Niedergeschlagenheit über den Verlust der Arbeit, der für die älteren Menschen endgültig sein würde, aber auch über den Verlust von Arbeitsstrukturen, die den Beteiligten Bestätigung und zwischenmenschliche Nähe gegeben hatten. Diese Ambivalenz – den Umbruch in seinen so unterschiedlichen Facetten – versuchte ich dann in Bilder umzusetzen.“[521]

Mit der *zweiten Sequenz* [ab 0:03:45] wendet sich der Autor dem Tabakanbau, neben der Feldfruchterzeugung einem der wichtigsten Bereiche der LPG, zu und stellt mit Klaus Tillag, Karl Thriene und Margot Fassauer zugleich die Protagonisten seines Films vor. Erste Aufnahmen zeigen hier Klaus Tillag, den

[521] Befragung Edmund Ballhaus 1997:440.

Leiter der Tabakproduktion und der Abteilung Gartenbau, an einem nebeligen Herbsttag neben seinem Trabant am Rande einer Tabakpflanzung sowie einige Arbeiterinnen beim Verlassen eines als Wetterschutz und Pausenraum dienenden Bauwagens, welche anschließend zwischen den mannshohen Tabakpflanzen mit der Arbeit beginnen. Den insgesamt fünf Kommentareinschüben stehen im weiteren Verlauf dieser Sequenz immer wieder ausgedehnte, lediglich vom O-Ton begleitete und damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die hier tätigen Menschen lenkende Einstellungsfolgen gegenüber[522]: „Klaus Tillag ist verantwortlich für den LPG-Tabak, der zur Zeit nur zu Niedrigstpreisen abgesetzt werden kann. Bald ist der erste Frost zu erwarten. Heute morgen pflücken die Frauen Tabak. Es sind viel zu wenige, um den in diesem Jahr gut stehenden Tabak noch zu ernten."[523] Mit geübten Handgriffen brechen die Arbeiterinnen die großen Tabakblätter direkt am Blattansatz ab, sammeln sie am Rande des Feldes und fassen sie hier zu großen Bündeln zusammen. Während die Bündel nun nach und nach auf einen Anhänger aufgeladen und mit dem Traktor abgefahren werden, weist die Sprecherin auf die wirtschaftliche Bedeutung dieses Erzeugnisses hin: „Der Tabakanbau hat in der LPG Teistungen wie im gesamten Eichsfeld Tradition. Während dieser im Bereich der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren zum Erliegen kam und erst in jüngster Zeit wieder aufgenommen wurde, blieb der Tabakanbau im DDR-Eichsfeld ein wichtiger Wirtschaftsfaktor."[524] Ein Blick auf einen am Rande des Ortes liegenden großen Trockenschuppen leitet sodann zur Weiterverarbeitung der Blätter über: „Der LPG-Trockenschuppen in Lohendorf. In dem Trockenschuppen wird der Tabak arbeitskräfteintensiver, jedoch beim bisher bestehenden Lohnniveau letztlich kostengünstiger getrocknet als mit Heißluft."[525] Hierauf wechselt der Film in das Innere des Schuppens, wo ebenso wie bei der zuvor gezeigten Ernte fast ausschließlich Frauen mit der Aufbereitung des Tabaks beschäftigt sind. Nachdem ein Traktor eine neue Fuhre Blätter angeliefert hat, werden diese auf einem Transportband aufgefächert und den hier sitzenden Arbeiterinnen zugeführt, um von diesen zusammengeheftet und an Holzleisten befestigt und auf diese Weise für die Trocknung vorbereitet zu werden. Ein Zwischenschnitt rückt währenddessen einen der wenigen hier tätigen Männer ins Bild: „Karl Thriene. Er ist seit vielen Jahren für den Trockenschuppen verantwortlich."[526] Weitere Einstellungen zeigen nun das Aneinanderbinden und

---

522 Auf diese Weise erreicht der Kommentar in dieser Sequenz (4:58) einen Anteil von moderaten 20,5 % (1:01) gegenüber 16,6 % (4:58) im Filmdurchschnitt, wobei der Autor den Äußerungen der Gefilmten mit insgesamt 39,9 % (11:56) nahezu doppelt so viel Zeit einräumt.

523 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:03:55–0:04:13.

524 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:05:14–0:05:31.

525 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:06:15–0:06:26.

526 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:07:14–0:07:19.

Hochziehen der Stangen unter die Decke des Gebäudes: „In jedem Schuppen arbeiten acht bis zehn Frauen. Sie heften und fädeln den Tabak auf, der dann an einer Jalousienaufhängung sechs bis zehn Wochen trocknet, bis er im Winter abgenommen und verkauft wird.“[527] An diesen Arbeiten ist auch Protagonistin Margret Fassauer beteiligt, welche hier, während sie gemeinsam mit ihren Kolleginnen am Transportband die Tabakblätter zusammenheftet, zunächst nur kurz zu Worte kommt: „Der Tabak hat schon früher was eingebracht, wirklich. Von meinen Eltern aus weiß ich das .... Und der bringt auch heute was ein. Wir müssen uns erstmal an diese Umwälzung jetzt .... Wir wissen ja gar nicht, was aus uns wird. Wir müssen uns erstmal an alles gewöhnen. Fünf, sechs Jahre nehm' ich an dauert das bestimmt. Jetzt müssen wir wieder selber denken und früher, da haben sie uns das Denken verboten. [Sie lacht] So isses ....“ „Genauso ist es ....“[528] Schließlich leitet der Autor mit einer letzten Einstellung, welche Karl Thriene am Trockenschuppen beim allabendlichen Schließen der Lüftungsklappen zeigt, zur folgenden Sequenz und damit zu einem ausführlichen Gespräch mit diesem Protagonisten über: „Abends schließt Karl Thriene die Klappen, damit zu feuchte Luft den Tabak nicht zum Faulen bringt. Karl Thriene betreibt mit seiner Frau Monika eine kleine Landwirtschaft in Neuendorf.“[529]

In der *dritten Sequenz* [ab 0:08:43] erinnert sich nun Karl Thriene mit seiner Frau Monika am Wohnzimmertisch sitzend an die Übernahme des elterlichen Hofes Mitte der fünfziger Jahren und die wenig später auch in dieser Region einsetzende Zwangskollektivierung und berichtet von seiner langjährigen Tätigkeit im Bereich des lediglich saisonal Arbeit bietenden Tabakanbaus der LPG und den sich hieraus ergebenden Auswirkungen auf die Höhe seiner heutigen Rente. Während seine ersten Worte in Form eines Tonüberhanges bereits zu der Einblendung einer Seite aus einem alten Fotoalbum zu vernehmen sind, welches die Schwarzweiß-Aufnahme eines Bauern mit einem Ochsengespann zeigt, setzt sich die Unterhaltung kurz darauf im On fort, wobei Karl Thriene das Fotoalbum zunächst beiseite legt, seine Frau dagegen auch weiterhin einen Stapel alter Fotografien betrachtet: „Wir waren ja meist alles nur so Mittelbetriebe hier im janzen Dorfe. Alle so bei 30 und 40 Morjen, bis auf die drei größeren Betriebe, die hatten 90 bis 100 Morjen.“ [Zwischenfrage von Cornelia Ballhaus aus dem Off:] „Und den Hof hast Du dann übernommen?“ „Und den Hof hab' ich dann wieder übernommen, von meinem Vater, ja.“ „Und wann war das?“ „Das war neunzehnhundertund .... siebenundfünfzig muß das gewesen sein, '56 oder '57 .... '56, 1956.“ „Und da hast Du den über-

527 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:07:27–0:07:38.
528 Margret Fassauer in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:07:46–0:08:25.
529 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:08:31–0:08:41.

nommen ....“ „Jau, Jau, und 1957 haben wir jeheiratet. Und dann haben wir beide die Landwirtschaft weiterjemacht, und '58 ist unser Hermann jeboren, der älteste Sohn, und '59 ist Karlheinz jeboren ....“ „Ja, das stimmt ....“ „Und 1960 kam die LPG, da ging dat los. 'Nen paar Jahre hatten wir Landwirtschaft jemacht hier im Dorf, und 1960 kam dann die LPG.“ „Was heißt das?“ „Das heißt jetzt landwirtschaftlicher Zusammenschluß: Die Flächen wurden alle zusammenjelecht, das heißt daß der einzelne seinen Betrieb nicht mehr bewirtschaften kann. Die haben doch jesacht: Einzelbetriebe, das ist unrentabel. Wir brauchen jetzt große Flächen für unser Feld, die großen Maschinen müssen arbeiten, dat andere lohnt sich nich' mehr. So mit'm Pflug, mit Ochsen und Wagen und so wat, dat jehört nich' mehr inne Landschaft.“ „Und da konntet ....“ „Und wir konnten da nicht widerstehen. Da kamen eines Tages, kamen da hohe Beamte ins janze Dorf, wie das losjing 1960. Da mußten wir alle auf's Bürjermeisteramt erscheinen, da mußten wir für die landwirtschaftliche LPG unterschreiben, daß wir da Mitglied werden wollten – oder mußten vielmehr, nich', wir mußten da ja. Ich hab' das nur immer saisonbedingt jemacht, wenn das mit dem Tabak losjing, dann hab' ich das von Anfang bis Ende immer mit durchjehalten. Und in den Wintermonaten haben wir den Tabak, der muß ja wenn er trocknet ja auch wieder abjenommen werden, da wir ihn dann wieder abjenommen, also vollbeschäfticht war ich nie. Und dadurch ist das ja jetzt auch jekommen, daß das mit meinem Lohn nicht so richtich stimmt und jetzt krich' ich doch weniger Altersruhegeld, nich'.“[530] Nun schaltet sich seine Frau Monika in das Gespräch ein, nennt schließlich auch die genaue Höhe der erschreckend niedrigen Rente ihres Mannes und vermittelt dem Zuschauer im weiteren Verlauf der Unterhaltung zugleich einen Eindruck von der Bedeutung des Glaubens für die Menschen dieser Region, bis zur Grenzöffnung eine katholische Enklave inmitten des protestantischen Umlandes: „.... Vorruherente. Jetzt hat er nich' so viel verdient, jetzt kricht er auch nicht viel Vorruherente. Wer jetzt jeden Tag losjejangen ist und hat jeden Monat so 700 bis 1000 Mark verdient, der kricht jetzt 'ne schöne Vorruherente, die kriegen, manche kriegen 500, 600 Mark, aber nich' 150 .... Wir sind stille jewesen, wir haben unseren Kram hinjegeben und haben so mitgemacht. Und in die Kirche sind wir jegangen, und der Liebe Gott hat uns nich' verlassen. Wir hatten den heiligen Antonius da oben, und der hat immer, wenn wir jerufen haben, hat der uns jeholfen, da jehen wir heute immer noch hin. Da brennen immer Kerzen, bis abends, ob das werktags is' oder sonntags. Da brennen Kerzen, so 'ne janze Tafel haben sie da aufgestellt, da brennen die Kerzen. Und der hat uns immer mit jeholfen, und da ham' mer's auch so jeschafft.“[531]

---

530 Karl Thriene in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:08:43–0:11:08.
531 Monika Thriene in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:11:09–0:11:58.

Insbesondere diese dritte Sequenz, in der Karl Thriene im Rahmen einer zwanglosen, in sehr entspannter Atmosphäre geführten Unterhaltung ausführlich zu Worte kommt, läßt ebenso wie die offenbar während eines gemütlichen Kaffeetrinkens aufgenommenen Gespräche mit Margret und Heinrich Fassauer in der sechsten und achten als auch die außerordentlich freimütigen Äußerungen von Klaus Tillag in der siebten Sequenz auf einen guten Zugang des Autors zum Untersuchungsfeld schließen und zeigt zugleich seine Betroffenheit und Anteilnahme am Schicksal der Protagonisten:

„Drei Personen bzw. Familien, an denen ich die Probleme dieser Situation gut darstellen konnte, von denen ich überdies mit besonders großer Freundlichkeit aufgenommen wurde, stellte ich in den Mittelpunkt der filmischen Bestandsaufnahme. Das waren Margret Fassauer, Karl Thriene und Frau Monika sowie der Leiter im Bereich Tabakanbau, Klaus Tillag. Die Konzentration auf wenige Hauptpersonen und der Versuch, deren Denkweisen und Befindlichkeiten über eine Annäherung im Alltag in Bilder zu fassen, ist wohl bereits in meinen früheren Filmen zu spüren, allerdings war dort mein Einfluß auf die Umsetzung sehr beschränkt. Bei der SCHERBENLESE spürte ich erstmals, wie wichtig es war, die Kamera selbst zu führen und die Einstellungen des Films selbst zu bestimmen. Auch die Verringerung des Aufnahmeteams auf zwei Personen (beteiligt war wiederum die Studentin Kerstin Tschinkowitz) und meine ganz allmählich zunehmenden Fähigkeiten bei der Arbeit mit der Kamera führten bei diesem Projekt dazu, daß ich erstmals die von Jean Rouch beschriebene Cine Trance erlebte: Man vergißt während der Aufnahme, daß man eigentlich ein außenstehender Beobachter der Szenerie ist, verliert jegliches Gefühl für die eigene Position und wird zum selbstverständlichen Bestandteil des Feldes. Ich bin mittlerweile sicher, daß dieser Übergang sich im Feld vermittelt und zu der Selbstverständlichkeit und Gelassenheit beiträgt, mit der sich die Protagonisten vor der Kamera bewegen. Vor dem geschilderten Hintergrund ist SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET vielleicht der erste Film, der wirklich meine Handschrift trägt und auch als typisches Beispiel meiner Filmarbeit gelten kann. Auch beim Kommentar habe ich mich bemüht, nicht in einen distanzierten Erklärdokumentarismus zu verfallen. Die Kommentarsprecherin war übrigens eine Amateurin, sie hatte zuvor auch schon den Film ZERBRECHLICHE TRADITION gesprochen. Bei späteren Kooperationen mit dem IWF war übrigens diese ‚unprofessionelle' Art des Kommentars nicht mehr möglich; sie wurde

ebenso wenig akzeptiert wie ein ‚zu wenig wissenschaftlicher' Kommentar [....].“[532]

Nachdem Monika Thriene in der letzten Einstellung der vorhergehenden Sequenz die Bedeutung des katholischen Glaubens für die Region betont hat, wendet sich die *vierte Sequenz* [ab 0:12:03] nun dem örtlichen Kirchweihfest zu. In einer Einstellungsfolge von 1:50 Länge zeigt der Film zunächst das Abendmahl in der vollbesetzten Neuendorfer Kirche, wobei neben dem Pfarrer und den von Weihrauchschwaden eingehüllten Meßdienern verschiedene Zwischenschnitte auch die Gottesdienstbesucher im Bild zeigen, unter ihnen Karl Thriene am Aufgang zu der traditionell den Männern des Ortes vorbehaltenen Empore. Während die Bevölkerung nach der Einnahme des Abendmahles die Kirche verläßt, schaltet sich nun erstmals die Kommentarsprecherin ein: „Am ersten Sonntag im Oktober ist Kirchweihfest in Neuendorf. Zu diesem Anlaß findet eine Prozession statt.“[533] Nach einigen weiteren Aufnahmen der durch den festlich geschmückten Ort ziehenden Prozessionsteilnehmer und des die Monstranz vorantragenden Geistlichen wechselt der Film zum Geschehen im Pfarrhaus über, wo eine Gruppe älterer Herren in dunklen Anzügen gerade „Kein schöner Land“ anstimmt: „Der Pfarrer sowie die Mitglieder eines Göttinger Gesangsvereins waren heute in der Gemeinde Neuendorf zu Gast. Nach dem Umgang findet noch ein gemütliches Zusammensein im Pfarrhaus statt.“[534]

In dem sich hieran anschließenden letzten Teil[535] der Sequenz setzt der Autor in beeindruckender Weise die Stimmung der Menschen im Obereichsfeld, welche kurz nach der deutschen Wiedervereinigung im Spannungsfeld zwischen dörflicher Idylle und ökonomischer Notwendigkeit nach neuen Perspektiven suchen, in Bilder um: Nachdem der Männerchor seinen Gesangsvortrag zu verschiedenen Aufnahmen des Ortes und der malerischen Umgebung begonnen hat, werden diese Einstellungen schon bald durch Bilder von der nahegelegenen Grenzbefestigungsanlagen abgelöst. Während die Aufnahmen vom intakten Dorfleben und der unberührten Natur zu Beginn der Einstellungsfolge der auch im Text des Liedes beschriebenen Idylle noch weitgehend entsprechen [„Da haben wir wohl manche Stund' / gesessen da in froher Rund' / und taten singen / die Lieder klingen im Eichengrund / und taten singen / die Lieder klingen im Eichengrund“], so stimmen die nun folgenden Bilder eines Wachturms und des martialischen Streckmetallzaunes am ehemaligen Grenzstreifen jedoch bereits recht nachdenklich [„Daß wir uns hier in diesem Tal / doch

532 Befragung Edmund Ballhaus 1997:440–441.
533 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:13:56–0:14:04.
534 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:14:39–0:14:49.
535 Vgl. SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:14:57–0:15:42.

treffen so viel hundert Mal / Gott mag es schenken / Gott mag es lenken / er hat die Gnad' ....“].

Daß sich die Bewohner von Neuendorf jedoch, ganz im Gegensatz zum Text dieses Volksliedes, zumindest in den vierzig Jahren der deutschen Teilung „hier in diesem Tal“ lediglich mit einer äußerst begrenzten Zahl von Menschen treffen konnten – so hatte die Bevölkerung der übrigen DDR zu den Orten der Grenzregion nur mit Ausnahmegenehmigung Zutritt, Gäste aus der Bundesrepublik lediglich nach einem langwierigen Antragsverfahren und für maximal sechs Wochen pro Jahr – belegen auch die mit der *fünften Sequenz* [ab 0:15:43] folgenden Erinnerungen einer älteren Anwohnerin, welche im Garten ihres Hauses in Gegenwart von Karl Thriene und einem Bekannten vom Leben direkt am Grenzstreifen berichtet: „Da brauchten wir nur an den ersten Zaun so'n kleinen Dreck dran zu schmeißen. Hier unser Nachbar hat so'n klein bißchen dran jeschmissen, da war oben 'ne Alarmanlage, die ging drei Mal hoch, grün, rot und gelb, und da unten. Der Mann, der ist ins Dorf jeflüchtet, aber is' Tatsache, und die Polizei ist jekommen, rauf und runter. Und wir sind gar nich' rausjegangen, wir hatten so 'ne Angst. Es war doch so Karl, es glaubt uns ja gar keiner ....“ „Ja, da kennt ihr euch noch besser aus als wir ....“ „Und denn, jede vierzehn oder jede acht Tage, vierzehn Tage, auf der andern Seite, da kam das große Viehauto, will ich mal gleich sagen. Die Hunde wurden jefüttert, immer so halbe Keulen, immer so'n Bein, wie so'n Hinterbein vom Kalb, vom Schwein oder so. Ja und dann immer rein, immer rein hier für die Hunde. Die kriegten mal vierzehn Tage nichts zu fressen.“[536] Nach einem Zwischenschnitt auf den ehemaligen Grenzstreifen zeigt eine letzte Einstellung nun auch ihren Gesprächspartner Karl Thriene und einen weiteren Bekannten, welche von der Kamera zuvor nicht erfaßt wurden: „Und kannste dich das mal denken, dat eines Tages man aufsteht und hat das Bild nicht mehr vor Augen, dat die Grenze nicht mehr da sind, kannste dick datte denken? Nee, nich'!“ [Er lacht] „Nee ....“ „Sowas, nee, sowas ....“[537]

Nachdem der Autor mit diesen Erinnerungen einer Dorfbewohnerin dem Zuschauer einen Einblick in den Alltag der Menschen am ehemaligen Grenzstreifen und damit einen ersten Eindruck vom Leben unter immerwährender physischer und psychischer Anspannung vermittelt hat, wendet er sich mit der *sechsten Sequenz* [ab 0:16:56] nun Heinrich und Margret Fassauer zu: „Auch Margret Fassauer und ihr Mann Heinrich bewirtschaften einen Hof direkt an der Grenze. Vor der Enteignung im Jahre 1960 war der Betrieb mit etwa zwanzig Hektar der größte in Neuendorf.“[538] Verschiedene Einstellungen zeigen

536 Eine Anwohnerin in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:15:43–0:16:44.
537 Karl Thriene in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:16:45–0:16:55.
538 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:17:04–0:17:15.

währenddessen den Hof des Ehepaars, wo Margret Fassauer gerade die Schweine und das Geflügel versorgt und ihr Mann Heinrich einer der Kühe die Melkmaschine anlegt: „Während Margret und Heinrich Fassauer ihr Land abgeben mußten, konnten sie ihren Viehbestand halten. Beide arbeiten zur Zeit noch in der LPG Teistungen. Sie stehen vor der Frage, ob sie den Schritt in die erneute Selbständigkeit heute noch wagen können."[539]

Im Anschluß an diese Vorstellung der Protagonisten berichten Margret Fassauer und ihr Mann Heinrich während einer Unterhaltung am Kaffeetisch von den Problemen in der Landwirtschaft, den Verhältnissen in der ehemaligen DDR und von ihren Plänen für die Zukunft: „Weiß'te, ich versteh' nicht, daß da drüben die Landwirte, die schimpfen und sagen immer alle: ‚Och, das lohnt sich nicht, der Weizen ist so billig, ihr seid ja verrückt, wollt anfangen!' Überall sind Plakate: ‚Ich pachte Land.' Die kaufen dir ja bald das Haus ab!" „Also für mich ist das ganz verständlich: Die haben ja die jesamte Technik, die brauchen ja grad' keine ...." „Die kommen von sonst wo her, wollen hier das Land zurecht machen, die fahren fünfzig Kilometer! Das versteh' ich nicht mehr ...." „Na ja, das is' ja nun .... Ich weiß wie dat jeht, die haben ja die jesamte Technik. Die Technik wird besser ausjelastet, und da produzieren die billiger. Aber wenn wir anfangen müssen, da wird's janz teuer. Da können wir nicht mithalten ...." „Ich wollt' auch nicht mehr so viel haben, also ich mache das nicht mehr mit!" [Zwischenfrage aus dem Off:] „Und was werden Sie jetzt machen mit dem Land?" „Ja wir haben ja schon was bestellt, sind ja schon dabei, ist ja schön geworden ...." „Am Freitag haben wir 37 Morgen Weizen bestellt." „Schon drinne, da hinten, das Grugel-Land, da hinten, alles bestellt, hinten rüber, da hinten noch lang." „Meine Schwiegermutter, die hatte zehn Acker Land noch in Teistungen, 'nen schönes Land. Und vor Jahren – wir haben ja die Sachen schon jekriecht, '58, weß'te '62, – vier Jahre waren wir verheiratet, da haben wir die Sachen schon jekriecht, hier das wurde unser Land. Und vor etlichen Jahren da wurde sie älter und da sacht se: ‚Ach ich will in Teistungen, will ich das Land auch machen. Heinrich, wills'tes denn haben?' Ich sach: ‚Um Himmels Willen, ich will das Land nich' mehr haben. Da müssen wir ja noch mehr Einheiten machen!' Das hab' eigentlich ich abjebogen, heute könnt' ich mich ärjern. Jetzt ist das in Erbgemeinschaft, weiß'te, jetzt sind da fünf Kinder, hier von Heinrich ...." „Na ja, aber ...." „Ich will das bloß mal sagen, ich wollte das Land nich' mehr, weil ich das gar nicht ...." „Ach ich weeß nich' ...." „Ach is' ja doch gut, is' ja gut, daß es so ist. Aber wenn wir des noch hätten, das sind ja schöne Bauplätze, du ...."[540]

539 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:17:58–0:18:12.
540 Margret und Heinrich Fassauer in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:18:16–0:20:12.

Die ersten Einstellungen der *siebten Sequenz* [ab 0:20:13], mit welcher sich der Film wieder der LPG und hier nun der Abteilung Gartenbau zuwendet, zeigen den Leiter Klaus Tillag auf einer großen, von einem Traktor gezogenen Maschine bei der Lauchernte: „Klaus Tillag, der neben dem Tabak auch für die Gartenbauprodukte der LPG verantwortlich ist, erntet Feldlauch. Es steht bereits jetzt fest, daß ein Großteil des Lauches untergepflügt wird. Insbesondere die Abteilung Gartenbau ist von der baldigen Schließung bedroht."[541] Zunächst noch auf der Erntemaschine und später am Rande des Feldes stehend spricht Klaus Tillag – oftmals stockend, mit langen Pausen und besorgtem, verständnislosem Gesichtsausdruck – über die seit der Grenzöffnung oftmals ungeklärten Eigentumsverhältnisse, die Absatzprobleme für landwirtschaftlich Produkte wie etwa der gerade geerntete Lauch und über die weitgehend erfolglosen Bemühungen um die Erhaltung der wenigen hier noch verbliebenen Arbeitsplätze: „Ich selbst hab' 'nen Antrag gestellt für 'ne Gewächshausanlage in Berlingerode zu pachten, aber die Eigentumsverhältnisse sind nicht klar. Wo's hingebaut ist, da sind fünf Eigentümer. Bin bloß neugierig wo's früher alles hinging, konnt' man nicht genug .... Wir haben 30 Hektar Tabak gehabt, 20 Hektar Freilandgemüse und sind alles reißend losgeworden .... Und nun schon Schwierigkeiten, um zwei Hektar Porree loszuwerden. Ist alles nicht mehr gerecht! Aber es war ja schon vorgeschlagen abwickeln, aber ich habe gesagt, daß man wenigstens noch die paar Leute beschäftigen, die noch da sind bis es friert und dann ist Schluß."[542]

Die anschließende Einstellungsfolge beginnt mit Aufnahmen der im herbstlichen Nebel liegenden Gewächshäuser der LPG: „Die Gärtnerei in Berlingerode."[543] Nachdem Klaus Tillag mit einer Mitarbeiterin einige Worte über den Abtransport des zuvor geernteten Lauches gewechselt hat, zeigen verschiedene Einstellungen aus dem Inneren eines der Gewächshäuser das Putzen dieses Gemüses, wobei eine der hier tätigen Frauen nebenbei eine Bemerkung fallen läßt, welche die Stimmung unter der Belegschaft in zwei knappen Sätzen äußerst prägnant auf den Punkt bringt: „Ach mir ist doch alles egal! Kommt doch nicht mehr drauf an ...."[544]

Im dritten Teil dieser Sequenz greift der Autor nun ein weiteres, mit der ehemaligen DDR untrennbar verbundenes Thema auf: „Klaus Tillag und seine Frau zur SED-Vergangenheit."[545] An einem Tisch in der Küche erzählt das

---

541 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:20:18–0:20:35.
542 Klaus Tillag in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:20:45–0:21:46.
543 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:21:55–0:21:58.
544 Eine Mitarbeiterin der LPG in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:22:19–0:22:25.
545 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:22:47–0:22:50.

Ehepaar auf eine sehr ernste, nachdenkliche Art vom Parteiaustritt alter, enttäuschter SED-Mitglieder gleich nach der Wende und widerspricht im weiteren Verlauf seiner Schilderungen dem vor allem im Westen weit verbreiteten Vorurteil, alle Genossen hätten aus ihrer Parteizugehörigkeit nur Vorteile gezogen, etwa bei der Vergabe von Wohnraum und ähnlicher Mangelware: „Ich kann sagen die Überzeugten sind zuerst ausgetreten. Ich kenn' viele, die ausgetreten sind, die wirklich alte Kämpfer waren, die och nie irgendwie über Korruption oder sonst da was, das waren eben die wirklich überzeugt waren und ...." „Die das nicht ausgenutzt haben und aufgrund ihrer Parteizugehörigkeit ...." „Wo se dann erfahren haben, daß viele sich was untern Nagel gerissen haben, die haben dann sofort Parteibuch hingeschmissen, nich'. Die Besten gleich ausgetreten .... Die wirklich, ich schätze ihre Arbeit gemacht und so weiter, nicht gebummelt haben, die haben aber immer och .... die haben keine Vorteile jehabt. Denen hat man jesacht, wenn die irgendwie was wollten: ‚Du als Parteigenosse mußt das einsehen ....'" „,.... daß das nicht geht.'" „,.... daß es nicht geht.' Da sind immer andere erscht noch drangekommen, Wohnungsfrage, irgendwas: Jeder wollte 'ne größere Wohnung haben. Eigentlich hätt' man angenommen .... Jeder meint da, der einfache hat da Vorteile gehabt, im Gegenteil. Jedenfalls ich hab' keine Vorteile jehabt."[546]

Der letzte Teil dieser Sequenz zeigt zunächst einen von einem älteren Mann gesteuerten großen Selbstfahrer, welcher erst allmählich zwischen den blühenden Tabakpflanzen im Bildvordergrund hindurch erkennbar wird: „Die auf den Hängen nur schwer einzusetzende Pflückmaschine erleichtert den Frauen die Tabakernte."[547] Während sich die Maschine langsam durch die Reihen der Pflanzung bewegt, brechen die Frauen die Tabakblätter mit geübtem Griff direkt am Stamm ab und legen sie in die an Auslegern befestigten großen Sammelbehälter. Anschließend wechselt der Film erneut zur Abteilung Gartenbau der LPG über, wo in einem Frühstücksraum mehrere Mitarbeiterinnen ihrer Sorge um die von der bevorstehenden Schließung der Abteilung Gartenbau bedrohten Arbeitsplätze Ausdruck verleihen und ihre Angst vor einer ungewissen Zukunft schildern: „Ich wüßt' ja wirklich gerne, wie es weitergeht, mit der ganzen LPG. Wir haben nur, uns wurde nur gesagt, daß der Gartenbau – wir haben hier auch 'nen Feldbau, Abteilung Gartenbau – und daß der Feldbau den Gartenbau nicht mit übernehmen wird. Und alleine könnt' der Gartenbau nicht existieren. Also wenn wir ...., die wollen uns nicht übernehmen, also muß der Gartenbau auch geschlossen werden." „Das is' schon nicht so einfach ...." „Bloß für uns is' auch schwierig, wir sind, wir also hier in so einem Alter, für Vorruhestand noch zu jung. Es wird für uns wohl noch ein bißchen schwierig

546 Klaus Tillag und seine Frau in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:22:51–0:24:07.
547 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:24:28–0:24:35.

sein, so auf den kleinen Dörfern is' sowieso nicht die Möglichkeit irgendwas zu machen jetzt. Müssen wir erstmal abwarten. Nützt alles nichts, da müssen wir jetzt abwarten wie's wird."[548]

In dieser siebten Sequenz, welche sowohl durch die Ausführungen von Klaus Tillag als auch die Äußerungen der Mitarbeiterinnen der Abteilung Gartenbau die unter der Belegschaft der LPG verbreitete, von Resignation und Ohnmachtsgefühlen beherrschte Stimmung gut wiedergibt und damit beim Zuschauer Betroffenheit und Mitgefühl für das Schicksal der Protagonisten weckt, fällt in Hinblick auf das hier verwendete Bild- und Tonmaterial lediglich die letzte Einstellungsfolge durch ihre ungenügende Ausleuchtung – bei jedoch insgesamt schwierigen Lichtverhältnissen, das heißt starkem Gegenlicht von einem gegenüberliegenden Fenster und hohem Kunstlichtanteil durch die eingeschaltete Raumbeleuchtung – und den halligen, schlecht verständlichen Ton – aufgrund der mangelhaften Akustik des kaum möblierten Raumes und der Beschränkung auf nur ein zentral positioniertes Mikrofon – aus dem Rahmen. In Anbetracht einiger weiterer, mit ähnlichen Mängeln behafteter, im jeweiligen Kontext allerdings weit weniger auffallender Einstellungen[549] bemerkt Edmund Ballhaus:

> „Technisch läßt [....] der Film SCHERBENLESE noch sehr zu wünschen übrig. Noch heute sträuben sich mir die Haare, wenn ich daran denke, daß wir in Innenräumen mit einer einfachen Halogenstehlampe ‚Licht gesetzt' haben. Auch meine Bildgestaltung ist mittlerweile deutlich besser geworden – hier beneide ich wirklich meine Studierenden, die diesen mühseligen Weg nicht gehen müssen, weil ich ihnen helfen kann, alle von mir gemachten Fehler zu vermeiden."[550]

Zu Beginn der *achten Sequenz* [ab 0:25:53] wendet sich der Autor erneut dem Hof von Karl Thriene zu, wo dieser gerade seine Hühner auf den Mist vor der Scheune läßt: „Der Betrieb von Karl Thriene war mit etwa 30 Morgen immer einer der kleineren in Neuendorf. Er ermöglichte in der Vergangenheit aber eine günstige Verteilung der Arbeitskraft auf LPG und eigene Landwirtschaft. Neben dem Milchverkauf wurden in jedem Jahr ein Schwein und zwei, drei Kälber gemästet, so daß die Landwirtschaft eine sichere Einnahmequelle

---

548 Mitarbeiterinnen der LPG in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:24:57–0:25:52.

549 Zu den technisch mangelhaften Einstellungsfolgen zählen neben den Aufnahmen in diesem Pausenraum auch das Gespräch mit Karl Thriene und seiner Frau in der dritten Sequenz (ungenügende Ausleuchtung) oder die Schilderungen von Margret und Heinrich Fassauer in der sechsten und achten Sequenz (ebenfalls ungenügende Ausleuchtung).

550 Befragung Edmund Ballhaus 1997:441.

bot."[551] Anschließend beobachtet die Kamera Monika Thriene beim Füttern der Schweine und ihren Mann beim Melken einer Kuh: „Seit wenigen Tagen ist Karl Thriene im Vorruhestand. Aufgrund seiner Arbeitsfehlzeiten, die ihm als Landwirt zugestandenen wurden, erhält er nur 150 Mark Vorruhestandsgeld."[552]

Nachdem der Zuschauer auf diese Weise einen erneuten Eindruck von der schwierigen wirtschaftlichen Situation des Ehepaars Thriene gewinnen konnte, schließt sich mit der nächsten Einstellungsfolge ein Ausschnitt aus einer Predigt während eines Gottesdienstes in der Neuendorfer Kirche an, in deren Verlauf der Pfarrer insbesondere die älteren Gemeindemitglieder, welche durchweg über ähnlich geringe Einkommen wie Karl und Monika Thriene verfügen dürften, nachdrücklich zum Spenden auffordert und zugleich unmißverständlich darauf hinweist, daß im Falle eines Kirchenaustrittes eine entsprechende Bestattung ausgeschlossen sei: „Und hier sind auch die Rentner, die weitestgehend von der Kirchensteuer befreit werden, aufgerufen und eingeladen, dies auch durch Spenden zu tun. Wer bisher auch gespendet hat, wird dies in Zukunft mit dem wenigeren, wenn es so ist, weiter tun. Ich möchte nur noch sagen: Ein Kirchenaustritt, auch das sollte bekannt sein, ist eine Entscheidung, die auch ernst genommen wird von der Kirche, und ich möchte hier wirklich sagen: Lassen wir es nicht darauf ankommen, daß einer aus bestimmten Gründen heraus den Kirchenaustritt erklärt und nicht an die Zukunft denkt, daß er nicht erwarten kann, daß seine trauernden Angehörigen dann eine kirchliche Beerdigung erzwingen können."[553] Währenddessen zeigen Zwischenschnitte die Ministranten und einen Blick auf die Bänke des Kirchenschiffes, wo die Frauen und Kinder sitzen und Margret Fassauer die Worte des Pfarrers mit betroffener Miene verfolgt.

Durch die geschickte Kombination dieser beiden Einstellungsfolgen – nachdem der Zuschauer zunächst erfahren hat, daß Karl Thriene und seine Frau mit lediglich 150 Mark monatlicher Rente und dem Erlös aus ihrer kleinen Nebenerwerbslandwirtschaft auskommen müssen, fordert der Pfarrer die aufgrund ihres bescheidenen Einkommens bereits weitgehend von der Kirchensteuer befreiten Rentner der Gemeinde zum Spenden auf – gelingt es dem Autor auf eindrucksvolle Weise, dem Publikum gegen Ende seines Films noch einmal die prekäre Lage der Bevölkerung in dieser strukturschwachen und damit für die ökonomischen Veränderungen nach der deutschen Wiedervereinigung besonders anfälligen Region vor Augen zu führen.

---

551 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:25:59–0:26:20.
552 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:26:46–0:26:57.
553 Der Pfarrer von Neuendorf in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:26:59–0:27:58.

Daß es aber nicht nur die älteren Dorfbewohner sind, welche sich in dieser Phase des Umbruchs mit erheblichen wirtschaftlichen Schwierigkeiten konfrontiert sehen, verdeutlicht der nun folgende Ausschnitt aus einer Unterhaltung von Heinrich und Margret Fassauer mit einem befreundeten Ehepaar beim Kaffeetrinken in ihrem Wohnzimmer, wobei Heinrich Fassauer die aus den unumgänglichen Investitionen resultierenden Probleme und Risiken – insbesondere für einen Nebenerwerbsbetrieb – betont und ein Kruzifix und weitere Devotionalien an der Wand des Raumes auf die Bedeutung des Glaubens auch in diesem Hause hinweisen: „Also wenn du nicht hauptamtlich anfängst und kriegst die Zuschüsse nicht, kannst du gar nicht anfangen .... Also hier weiß'te nich', was du machen sollst. Da sitz'te zwischen zwei Stühlen." „Die Milchquote können mer erst nehmen, wenn mer ...." „Und wenn du da investiert, viel investiert hast, dann kommst du in einen Teufelskreis rein, wo du nicht wieder raus kannst."[554]

In einem ähnlichen Dilemma befinden sich auch die LPG Teistungen und mit ihr der Leiter Klaus Tillag, welcher die unmittelbar im Anschluß an die vorangegangene Unterhaltung gezeigte Vernichtung der Tabakernte überwacht: „Der Tabak wird noch vor Einsatz des ersten Frostes abgehäckselt. Die LPG erhält für die Vernichtung des intakten Tabaks 3000 DM pro Hektar."[555] Derweil nun eine große Häckselmaschine die Pflanzen abtrennt, in ihrem Inneren zerschreddert und die Reste sogleich wieder auf das Feld zurückbläst, setzt ein Zwischenschnitt den äußerst betroffen wirkenden Klaus Tillag ins Bild, der seufzend und mit resigniertem Gesichtsausdruck das Geschehen vom Rande des Ackers aus verfolgt.

Während in der letzten Einstellung des Films Karl Thriene an einem trüben, verregneten Tag eine seiner wenigen Kühe auf der Straße zum Dorf hinaus führt, zieht die Kommentarsprecherin – seit Drehbeginn ist mittlerweile fast ein Jahr vergangen – eine bedrückende Bilanz und ruft dem Zuschauer auf diese Weise die schwierige Lage der Protagonisten, welche hier stellvertretend für die Beschäftigten der LPG und damit für alle von den Auswirkungen der deutschen Wiedervereinigung besonders hart getroffenen Menschen der Region stehen, ein letztes Mal ins Bewußtsein: „Frühjahr 1991: Inzwischen wird in Neuendorf keine Milch mehr abgefahren. Karl Thriene verarbeitet sie zu Schmand. Margret Fassauer ist im Vorruhestand, Heinrich wird demnächst folgen. Klaus Tillag ist arbeitslos, die Abteilung Gartenbau geschlossen und die Belegschaft der LPG Teistungen von über 600 Beschäftigten auf 85 Mitarbei-

554 Heinrich Fassauer in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:27:59–0:28:22.
555 SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:28:25–0:28:35.

ter reduziert."[556] Mit diesem traurigen Resümee klingt der Film allmählich aus und es schließt sich der Abspann in Form eines Rolltitels [ab 0:29:23] vor schwarzem Hintergrund an [Filmende bei 0:29:56].

[556] SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:28:50–0:29:12.

Copyrighted material

3.7 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM EIN TAGELÖHNERHAUS ZIEHT UM

„Waren mehr kleine Leute hier wie Bauern. Denn damals war Dinkelburg doch da. Und da ging alles nach Dinkelburg in Tachlohn. Und da wurde ja alles mit Ochsen und Pferden gemacht. Was meinen Sie, was früher Dinkelburg beschäftigt hat. Und der kleine Mann, der mußte immer 'n Schwein füttern, für'n Herbst, wenn se de Pacht bezahlen mußten, dann wurde in jedem kleinen Haus 'n Schwein verkauft, nich', daß se de Pacht bezahlen konnten."[557]

Einem eher ungewöhnlichen Thema für einen Film dieses Genres wendet sich Edmund Ballhaus mit seiner im Jahre 1992 veröffentlichten Dokumentation VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM. EIN TAGELÖHNERHAUS ZIEHT UM[558] zu, welche von der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film gemeinsam mit dem Seminar für Volkskunde produziert wurde, so daß an der Entstehung wiederum Studierende der Georg-August-Universität Göttingen beteiligt waren. VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM basiert auf dem vom Autor 1991/92 über einen Zeitraum von mehr als einem Jahr – und jetzt erstmals im professionellen Format Betacam SP – gedrehten Rohmaterial für zwei im Auftrag des Westfälischen Freilichtmuseums in Detmold realisierte kürzere Filme (DAS HAUS IM DORF und DAS HAUS IM MUSEUM), welche für die museumsinterne Dokumentation und die museale Präsentation des im Museumspark wiedererrichteten Rösebecker Tagelöhnerhauses vorgesehenen waren. Das sich im Verlauf der Dreharbeiten als diffizil entpuppende Filmvorhaben, welches in enger Zusammenarbeit mit dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe entstand, ging auf eine Initiative von Stefan Baumeier zurück, dem Leiter des Freilichtmuseums Detmold:

„Im Frühjahr 1991 fragte Stefan Baumeier vom Westfälischen Freilichtmuseum in Detmold telefonisch bei mir an, ob ich die im Juni stattfindende Translozierung eines Tagelöhnerhauses aus dem Ort Rösebeck ins Freilichtmuseum dokumentieren wolle. In weiteren Gesprä-

---

557 Elisabeth Freise, ehemalige Bewohnerin des Tagelöhnerhauses, in VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:04:32–0:05:04.

558 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM. EIN TAGELÖHNERHAUS ZIEHT UM Prod.: 1991/92; Publ.: 1992; Betacam SP; Farbe; 41 Min.; Autor: Edmund Ballhaus; Kamera: Edmund Ballhaus; Kamera-Assistenz und Ton: Matthias Henkel, Anton Müller, Sabine Ulfikowski; Interviews: Heike Brümmer, Kerstin Tschinkowitz, Karin Weigt; Schnitt: Heike Brümmer, Matthias Henkel; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen und Seminar für Volkskunde Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

chen wurde dann noch deutlicher, wie knapp die verbleibende Zeit zur Dokumentation tatsächlich war: Die vorbereitenden Arbeiten am Haus, durch die es dann seinen ursprünglichen Charakter bereits verlieren würde, standen unmittelbar bevor. Zwar gab es eine Oral-History-Studie zum Gebäude und seiner Geschichte. In der Befragung lag die Betonung jedoch stärker auf Objektivationen als auf der Sozialgeschichte; für den Film wollte ich die Schwerpunkte gern anders setzen, allerdings lief mir die Zeit davon."[559]

So dokumentiert Edmund Ballhaus mit dieser in den Verleih des IWF übernommenen 41-minütigen Fassung des Themas einerseits die im Juni 1991 vom Detmolder Freilichtmuseum durchgeführte und im Gegensatz zu einem Abbau Stein-für-Stein äußerst selten vorgenommenen Ganzteiltranslozierung, thematisiert andererseits jedoch auch weiterreichende Aspekte wie den sozialgeschichtlichen Hintergrund des Gebäudes aus Rösebeck (Kreis Höxter) an der sogenannten Hungerstraße und den Alltag seiner Bewohner, den mit der Einbindung in einen musealen Kontext einhergehenden Wandel von einem Abrißgebäude zu einem vielbeachteten Ausstellungsstück und verweist – durch die Einbeziehung von Inserts und verschiedenen Filmsequenzen, welche auf Monitoren im restaurierten Tagelöhnerhaus des Museumspark für die Besucher vorgeführt werden – zugleich auf die stetig zunehmende Medialisierung der Museumslandschaft. Zu seinen Überlegungen in Hinblick auf diese anspruchsvolle Schwerpunktsetzung und die möglichen Zielgruppen bemerkt der Autor:

„Bei der Zusammenarbeit mit Institutionen wie etwa Museen behalte ich mir im übrigen immer die Zuständigkeit für die wissenschaftliche und filmische Umsetzung vor. Ein gutes Beispiel ist der Film VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM. EIN TAGELÖHNERHAUS ZIEHT UM. In diesem Fall hatte ich keine andere Vorgabe als die Translozierung eines ländlichen Unterschichtenhauses zu dokumentieren. Bei der Recherche ergaben sich dann die inhaltlichen Schwerpunkte, denen ich nachgehen wollte. Vor allem interessierte mich die Frage, was von der historischen Identität eines Hauses bleibt, wenn es in einem Freilichtmuseum neu errichtet und eingerichtet wird. Das Zielpublikum ist in diesem wie auch in anderen Fällen heterogen: Zuerst sind hier die Museumsmacher zu nennen, die den Film zum Zweck der Archivierung, aber auch zur Präsentation vor Fachleuten im Museum und bei Vorträgen einsetzen wollen. Auch zur Vorbereitung von Gruppen (etwa durch Lehrer) war der Film gedacht. Mir war natürlich das Fachpublikum

559 Befragung Edmund Ballhaus 1997:441–442.

	0:00:00	Filmtitel	
1.	0:00:16	Das Tagelöhnerhaus im Freilichtmuseum Detmold	0:20
2.	0:00:36	*Das Gebäude am ursprünglichen Standort in Rösebeck:* 1. Heinrich Simon erinnert sich 2. Vorstellung der Wohnräume im Erdgeschoß 3. Elisabeth Freise zur früheren Nutzung der Räume und den ehemaligen Bewohnern	4:29
3.	0:05:05	*Der Abtransport aus Rösebeck:* 1. Verladung des Gebäudes 2. Stimmen aus der Bevölkerung	2:30
4.	0:07:35	*Wiedererrichtung des Tagelöhnerhauses im Freilichtmuseum:* 1. Ankunft des Schwertransportes 2. Museumsdirektor Stefan Baumeier zur Bedeutung des Gebäudes im Rahmen des Museumskonzeptes 3. Entfernung des Stahlkäfigs und der Bretterverkleidung 4. Montage des im Originalzustand übertragenen Giebeldreiecks 5. Ausfachung der Deelenwand	4:14
5.	0:11:49	Befragung von Elisabeth Freise zur Inneneinrichtung	3:20
6.	0:15:09	*Das „zweite Richtfest“:* 1. Der Richtspruch 2. Heinrich Simon zum ehemaligen Schuppenanbau 3. Feierstunde vor zahlreichen geladenen Gästen 4. Der Ortsvorsteher von Rösebeck zur Umbenennung der Hungerstraße in „Zur großen Heide“	1:35
7.	0:16:44	*Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes (1):* 1. Rekonstruktion des Innenbereiches 2. Planung des Schuppenanbaus	3:43
8.	0:20:27	Befunduntersuchung im Flur des Gebäudes	1:06
9.	0:21:33	*Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes (2):* 1. Auswahl des Stubenofens 2. Vorstellung des Küchenherdes 3. Michaela Linge zur Rekonstruktion der Stubenbank	4:08
10.	0:25:41	*Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes (3):* 1. Ermittlung der Raumaufteilung 2. Planung des Eingangsbereiches	1:50
11.	0:27:31	*Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes (4):* 1. Rekonstruktion der Schablonenmalerei an den Wänden 2. Errichtung der Außentreppe	4:00
12.	0:32:31	*Abschluß der Wiederherstellungsarbeiten:* 1. Einrichtung des Gebäudes 2. Michaela Linge zu den Problemen musealer Präsentation 3. Vorstellung der fertigen Räume	4:24
13.	0:36:56	*Einweihung des Museumsobjektes:* 1. Familie Simon und Elisabeth Freise begutachten das Gebäude und die Inneneinrichtung 2. Die Rösebecker Bevölkerung nimmt das Haus in Augenschein	3:24
	0:40:20	Abspann	
	0:40:56	Filmende	

> und der Einsatz im Hochschulunterricht wichtig, immerhin nimmt der Film ein zentrale volkskundliche Diskussion auf. Im Haus selbst werden den Museumsbesucherinnen und Besuchern Ausschnitte aus dem Film vorgeführt, die den Zweck verfolgen, die museale Inszenierung zu brechen. Zur Zeit wird über eine interaktive Präsentation des Films nachgedacht. Dieses Beispiel zeigt, warum ich gern mit Museen zusammenarbeite: Hier trifft die Produktion von Filmen auf tatsächlich vorhandenes Interesse und bedient möglicherweise ganz unterschiedliche Gruppen."[560]

Nach Einblendung des Filmtitels in Form von Schrifttafeln wird zu Beginn der *ersten Sequenz* [ab 0:00:16] zunächst das restaurierte Tagelöhnerhaus nach Abschluß der Translozierung an seinem neuen Standort im Freilichtmuseum Detmold vorgestellt. Drei verschiedene Einstellungen zeigen das Gebäude am Dorfanger inmitten eines Ensembles von Fachwerkhäusern und anschließend mit zahlreichen interessierten Museumsbesuchern am Tag seiner Einweihung. Bereits in dieser ersten Einstellungsfolge weist die Kommentarsprecherin den Zuschauer auf einen im weiteren Filmverlauf noch eingehender behandelten Aspekt derartiger Präsentationsformen hin: „In einer spektakulären Aktion wurde im Juni 1991 ein Tagelöhnerhaus aus der Warburger Börde ins Freilichtmuseum Detmold übertragen. Den wenigsten Museumsbesuchern ist bewußt, daß das Haus Teil einer musealen Inszenierung ist und sich von seiner ursprünglichen Lebenswelt weit entfernt hat."[561]

Dieser ursprünglichen Lebenswelt, das heißt der Sozialgeschichte des Tagelöhnerhauses und damit dem Alltag seiner früheren Bewohner wendet sich der Film mit der *zweiten Sequenz* [ab 0:00:36] zu, wobei verschiedene Aufnahmen das Gebäude zunächst vor der Translozierung in das Museumsdorf zeigen: „Dasselbe Haus an seinem alten Standort in der Hungerstraße in Rösebeck. Dort war es Bestandteil einer gewachsenen und lebendigen Umwelt. Welche Probleme werden auftreten, wenn es später die Lebens- und Arbeitsbedingungen der ländlichen Unterschichten präsentieren soll?"[562] So ergaben sich erste Schwierigkeiten bereits während den Untersuchungen zu der vom Freilichtmuseum Detmold vorab in Auftrag gegebenen Oral-History-Studie, und auch Edmund Ballhaus konstatiert eine ausgesprochen diffizile Feldsituation mit weitreichenden Auswirkungen auf die filmische Umsetzung des Themas:

> „Bereits bei Durchsicht der Studie fiel jedoch auf, daß zwar mit Hilfe von Befragungen Familienzusammensetzung, Raumnutzung und so-

---

560 Befragung Edmund Ballhaus 1997:419–420.

561 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:00:17–0:00:35.

562 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:00:36–0:00:53.

gar auch Wohnungseinrichtungen in diesem Jahrhundert offengelegt werden konnten, andererseits blieb die Sozialgeschichte des Hauses und seiner Bewohner weitgehend unberücksichtigt. Es war uns bereits bei den ersten im Dorf geführten Gesprächen aufgefallen: Alle Rösebecker begegneten uns außerordentlich freundlich, solange wir keine konkreten Fragen zum Haus stellten, insbesondere zu seiner Vergangenheit. Bei der Suche nach Gesprächspartnern, nach Zeitzeugen zur Hausgeschichte und nach ehemaligen Bewohnern oder Besuchern des Hauses stießen wir auf eine bemerkenswerte Zurückhaltung, zuweilen auch auf deutlich zu spürende Abwehrhaltung. [....] Wenn derartige Tabuthemen, deren Ursprung in einer längst entrückten dörflichen Vergangenheit liegt, auch im Dorf der Gegenwart nichts von ihrer Virulenz eingebüßt haben [....], wie sollten diese Inhalte dann in einem zur Veröffentlichung bestimmten Film thematisiert werden? Hierbei darf ein besonderes filmspezifisches Problem nicht außer acht gelassen werden: Was für die Veröffentlichung bestimmt ist, muß durch zwei ganz unterschiedliche Feldforschungsinstanzen. Der glückliche Umstand einer sehr privaten und ungestörten Erzählsituation ermöglichte [....] Aussagen, die während einer durch die filmische Apparatur zusätzlich verfremdeten Aufnahmesituation mit Sicherheit nicht formuliert worden wären. Dies verweist auf die grundsätzliche Schwierigkeit jeder Filmarbeit: Während der schreibende Wissenschaftler sich nach seiner Forschung vor Ort zurückzieht und alle Ergebnisse an seinem Schreibtisch protokolliert, begibt sich der Filmemacher an diesem Punkt ein weiteres Mal ins Feld, um das im ersten Feldforschungsprozeß registrierte und für wichtig erachtete Geschehen in einem zweiten Anlauf mit der Kamera zu fixieren. Dies erwies sich in Rösebeck als sehr schwierig. Mit dem letzten Hausbesitzer Heinrich Simon und der im letzten Tagelöhnerhaushalt als Hausmädchen tätigen Elisabeth Freise konnten wir dann aber doch zwei wichtige Gewährspersonen dazu bewegen, einen Teil der Hausgeschichte vor der Kamera zu offenbaren."[563]

So beleuchtet der Autor die Geschichte des Tagelöhnerhauses vor allem anhand von Erinnerungen dieser beiden ehemaligen Bewohner, kurze Kommentareinschübe stellen die Protagonisten vor und erläutern die Räumlichkeiten. Nun wird zunächst Heinrich Simon im Erdgeschoß des unrestaurierten Gebäudes an seinem alten Standort in Rösebeck gezeigt: „Der letzte Besitzer, Heinrich Simon, erinnert sich an seinen Großvater, der als Tagelöhner auf einem

[563] Ballhaus o.J.[b]:1–2.

nahegelegenen Gut gearbeitet hat."[564] Darauf äußert Heinrich Simon im Flur des schon seit längerem nicht mehr zu Wohnzwecken genutzten, mittlerweile weitgehend leergeräumten Hauses: „Der hat auf Dinkelburg gearbeitet, auf'em Gut eben, da haben diese ganzen Leute hier, hier rauf, da haben ja überall diese kleinen Häuser jestanden, hier lang auch, die ganze Straße."[565] Weitere Einstellungen vermitteln einen ersten Eindruck von den Räumen im Erdgeschoß des Gebäudes, einer Stube und einer kleineren Kammer: „In der ehemaligen Wohnstube hat sich Heinrich Simon seine Werkstatt eingerichtet. Zusammen mit der danebenliegenden Schlafkammer wurde sie zuletzt in den Nachkriegsjahren von einer Flüchtlingsfamilie bewohnt. Der Schlafraum war erst in den zwanziger Jahren vergrößert worden, dafür verschwand die ehemalige Küchennische im Flur."[566] Ein währenddessen bildfüllend eingeblendeter Grundriß verdeutlicht dem Zuschauer die ursprüngliche Raumaufteilung. Zu dem Umstand, daß sowohl Heinrich Simon als auch die im weiteren Verlauf der Sequenz noch ausführlich zu Worte kommende Elisabeth Freise lediglich mit Aufnahmen aus dem noch unrestaurierten Tagelöhnerhaus, das heißt vor allem mit Aussagen zum früheren Zustand des Gebäudes und seiner Nutzung gezeigt werden können, bemerkt der Autor:

> „Da erstmals ein für unsere damaligen Verhältnisse zufriedenstellendes Budget zur Verfügung stand (20.000 DM inkl. MwSt.!), lieh ich mir eine Betacam SP Kamera, mit der ich jedoch zu Beginn einige Schwierigkeiten hatte. [....] Mit dem damaligen Hausbesitzer und einer entfernten Verwandten ehemaliger Hausbewohner hatte ich dann aber doch zwei Gewährspersonen, die bereit waren, Aussagen zur früheren Nutzung und zur Sozialgeschichte des Hauses zu machen. Da bei beiden Gesprächen aber eine etwas beklommene Atmosphäre herrschte und ich überdies mit der neuen Kamera noch nicht vertraut war, machte ich bei den Aufnahmen einen entscheidenden Fehler: Was ich bereits zuvor und dann auch bei späteren Filmen mit sehr gutem Erfolg gemacht hatte, nämlich die Kamera nicht auf die Schulter zu nehmen, sondern sie auf einen Klotz in meiner Jackentasche zu positionieren, um erstens eine leichte Untersicht zu erhalten und zweitens weiterhin als Gesprächspartner zur Verfügung zu stehen (ohne hinter der Kamera versteckt zu sein), mißlang ausgerechnet bei diesen Aufnahmen. Mein gelegentlicher Blick in den Sucher der Kamera suggerierte mir ein vollständiges Bild, bei der anschließenden Betrachtung wurde leider deutlich, daß der Sucher einen größeren Bildausschnitt zeigte als

564 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:01:07–0:01:14
565 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:01:14–0:01:24.
566 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:01:25–0:01:47.

ein Fernsehmonitor. Dies war sehr ärgerlich, weil einige Aufnahmen mit interessanten Aussagen zur Sozialgeschichte in der später veröffentlichten Fassung keine Verwendung finden konnten."[567]

Von einem kurzen einführenden Kommentar begleitet schaut sich nun Elisabeth Freise im Flur des noch unrestaurierten Tagelöhnerhauses in Rösebeck um: „Elisabeth Freise kann sich noch an die frühere Nutzung des Hauses erinnern. Sie hatte als Kindermädchen im damaligen Tagelöhnerhaushalt ausgeholfen."[568] Während sie anschließend im ausgeräumten Erdgeschoß ihre Erinnerungen an das Leben in den zwanziger Jahren schildert, wechselt der Film mit zwei längeren und vier kürzeren Inserts vom ehemaligen Standort in Rösebeck direkt in das Freilichtmuseum Detmold und damit vom Jahre 1991 in das Jahr 1992 über, wo im mittlerweile restaurierten Gebäude verschiedene Videosequenzen mit den Erinnerungen der Protagonistin (aus dem Jahre 1991) an den ursprünglichen Zustand der Räume und ihre Möblierung für die Museumsbesucher auf Monitoren gezeigt werden: „Die Wand war wech." [Erstes Insert: im vollständig möblierten Gebäude des Freilichtmuseums (1992) erscheint nach dem Aufziehen des Kamerazooms von einem zunächst bildfüllend aufgenommenen Monitor, welcher Elisabeth Freise in einer Filmsequenz während ihrer Schilderungen im noch unrestaurierten Tagelöhnerhaus in Rösebeck (1991) zeigt, ein direkt neben dem Bildschirm stehender, nun von ihrer Stimme aus dem Monitor beschriebener alter Küchenherd im Bild:] „Die Wand war ganz wech. Und da war 'n kleiner Raum, 'n schmaler Raum. Und da stand en richtigen Herd drin, 'n Herd wie man ihn früher hatt', auch 'n eisernen Herd." [Ende des ersten Inserts, womit der Film wieder zu Elisabeth Freise im unrestaurierten, leergeräumten Tagelöhnerhaus in Rösebeck (1991) zurückkehrt:] „Und da wurde drauf gekocht. Und dann hier drin', da stand die Wasserbank." [Ein weiteres kurzes Insert zeigt die Wasserbank im restaurierten Gebäude des Freilichtmuseums (1992):] „So, so hoch, stellten se Wassereimer drauf, und unter de Bank kam' de Kochtöpfe." [Elisabeth Freise zuckt mit den Schultern:] „Ne, das ist anders."[569] Anschließend schaut sie sich nochmals im Flur des Gebäudes um.

In Hinblick auf die ehemalige Bewohnerin Elisabeth Freise, welche in der atmosphärisch dichten Sequenz den Zuschauer mit ihren Erinnerungen an das Leben in diesem Tagelöhnerhaushalt vor mehr als sechzig Jahren in den Bann zieht, bemerkt Edmund Ballhaus:

---

567 Befragung Edmund Ballhaus 1997:442.
568 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:01:48–0:01:58.
569 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:00:59–0:02:34.

„Im übrigen gibt es im Film auch eine Protagonistin, die eine emotionale Annäherung ermöglicht; es ist die Verwandte der ehemaligen Hausbewohner, Elisabeth Freise, der ich im Film gern noch größeren Raum gegeben hätte. Sie ist eine Person, die Nähe zuläßt und Identifikation ermöglicht. Ihre Einbeziehung, aber auch die des Hausbesitzers und der beobachtenden Dorfbewohner tragen dazu bei, daß der Film am Ende nicht ganz objektzentriert ist und in ihm doch auch betroffene und beteiligte Menschen zu Wort kommen."[570]

Mit der nächsten Einstellungsfolge wechselt der Film vom Flur in die Wohnstube des unrestaurierten Tagelöhnerhauses (1991), wo Elisabeth Freise neben der Werkbank des zuletzt von Heinrich Simon als Werkstatt genutzten Raumes mit ihren Erläuterungen fortfährt: „Hier stand die Bank." [Drittes Insert: Aufziehen des Kamerazooms von einem zunächst bildfüllend gezeigten weiteren Monitor in der Stube des restaurierten Gebäudes im Freilichtmuseums (1992), so daß eine daneben stehende Stubenbank und ein Tisch ins Bild kommen, während Elisabeth Freise nun in der auf dem Monitor gezeigten, im noch unrestaurierten Tagelöhnerhaus in Rösebeck (1991) aufgenommenen Filmsequenz ihre Erläuterungen fortsetzt:] „Das war so 'ne Kastenbank, ich weiß nicht ob sie die .... Das war hier Holz, hier erstmal dies, und dann kam 'ne schmale Latte ...." [Ende des dritten Inserts, womit der Film wieder zu Elisabeth Freise in die Wohnstube des unrestaurierten Tagelöhnerhauses (1991) in Rösebeck zurückkehrt:] „.... und dann kam wieder so 'ne breite und die Sitzjelegenheit. Und hier drunter, hier, da waren denn Schubladen. Da waren Schubladen und das war denn 'ne Bank." [Ein weiteres kurzes Insert zeigt nun den Tisch im restaurierten Gebäude des Freilichtmuseums (1992):] „Und hier vor stand de Tisch." [Edmund Ballhaus aus dem Off:] „Und da war ein Kanonenofen und ....?" „Hier, hier stand der. Das war so'n runder, ich weiß nicht, können Sie sich sicher nicht vorstellen. Hatte man früher. Früher, da hatte man in' Zimmer so kleine und sie hatten so'n großen." [Elisabeth Freise verdeutlicht Form und Abmessungen des von ihr beschriebenen Ofens mit den Händen:] „Und der war so rund. Und da waren denn oben 'ne Tür, und unten 'ne Tür. Da konnte man denn hier kochen und hier konnte man warmhalten. Und hier unten wurde gestoppert, mit Kohle und Holz und so was allet." [Ein fünftes kurzes Insert zeigt den Stubenofen im restaurierten Gebäude des Museums (1992):] „Die hatten kein extra Kinderzimmer. Dat Kind schlief bei de Mutter." [Sie schüttelt verständnislos den Kopf:] „Soviel Zimmer war'n doch .... Ich weiß oben nich', nich' mehr, soviel Zimmer waren doch garnich' hier, hier stand doch bloß ein Bett drin." [Nun wendet sie sich direkt an einen Mitarbeiter des Filmteams, welcher rechts neben der Kamera kniet und ihr aus dem Off

570 Befragung Edmund Ballhaus 1997:443.

das Mikrofon entgegenhält:] „Sie wissen doch, die älteren Leute, die haben früher alle zusammen geschlafen. Die haben alle, die hatten alle kein eigen Bett." [Sie mißt die Breite der Betten mit den Armen ab:] „Die hatten alle so'n breites Bett, Zweimannbett ja immer .... Hatten wir früher auch." [Ein letztes, kurzes Insert zeigt nun das Doppelbett im restaurierten Gebäude des Museums (1992):] „Waren mehr kleine Leute hier wie Bauern. Denn damals war Dinkelburg doch da. Und da ging alles nach Dinkelburg in Tachlohn. Und da wurde ja alles mit Ochsen und Pferden gemacht. Was meinen Sie, was früher Dinkelburg beschäftigt hat. Und der kleine Mann, der mußte immer 'n Schwein füttern, für 'n Herbst, wenn se de Pacht bezahlen mußten, dann wurde in jedem kleinen Haus 'n Schwein verkauft, nich', daß se de Pacht bezahlen konnten."[571]

Diese äußerst unkonventionell gestaltete Sequenz, welche – für einen kulturwissenschaftlichen Film recht ungewöhnlich – die traditionelle lineare Erzählweise durchbricht und damit zunächst etwas verschachtelt wirkt, zeigt in Form von mehreren Inserts die Schilderungen von Elisabeth Freise im noch unrestaurierten Tagelöhnerhaus des Jahres 1991 in Rösebeck nicht nur unmittelbar, sondern auch anhand von verschiedenen Videosequenzen, welche 1992 auf den Monitoren des im Freilichtmuseum wiedererrichteten Gebäudes für die Besucher vorgeführt werden, womit VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM zugleich die stetig zunehmende Medialisierung der Museumslandschaft ins Blickfeld des Zuschauers rückt. Indem der Film anhand der Schilderungen der Protagonistin – ergänzt durch Aufnahmen der mittlerweile rekonstruierten Innenausstattung des Gebäudes im Museumsdorf – mehrfach zwischen der leergeräumten Wohnstube in Rösebeck und dem restaurierten Tagelöhnerhaus im Museumsdorf und damit zwischen den Jahren 1991 und 1992 hin und her wechselt, verweist der Autor nicht nur über den Kommentar auf die mit der Translozierung verbundene Wandlung des Gebäudes zu einem musealen Ausstellungsobjekt, sondern läßt diesen im weiteren Filmverlauf noch eingehender behandelten Transformationsprozeß bereits hier auch visuell anklingen:

> „Der Prozeß der Verwandlung eines Gebäudes, das aus einem alten Gebrauchs- und Bedeutungszusammenhang in eine museale Inszenierung übertragen wird, steht im Mittelpunkt des Films. Hier nehmen die baulichen Veränderungen [....] einen besonderen Stellenwert ein. An welchem Punkt beginnt das Haus, seine vormalige Identität (die nicht durch einen einzelnen zeitlichen Zustand gekennzeichnet ist) abzustreifen und zum Ausstellungsstück zu werden? Welche Instanzen

571 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:02:45–0:05:04.

> der Veränderung auf diesem Weg sind zu verzeichnen? Die Vorstellung und Erläuterung der Szenen, mit denen im Film der Wandel vom Gebrauchsgegenstand zum Ausstellungsstück dokumentiert wird, setzt chronologisch bei einer Schlüsselszene des Films ein. Elisabeth Freise, die nicht nur als Kindermädchen im letzten Tagelöhnerhaushalt gearbeitet hatte, sondern auch familiär mit ihm verbunden war, begutachtet zum ersten Mal seit jener Zeit die Räumlichkeiten. Bereits hier wird der vorgefundene Zustand und die Erinnerung von Frau Freise visuell mit der späteren musealen Präsentation konfrontiert [....] Wie bei der Beschreibung der Stubenbank operiert der Film auch bei der Beschreibung des Tisches, des Ofens und der Schlafkammer mit Inserts des späteren musealen Zustandes, um bereits in dieser Phase der Handlung neben einer wünschenswerten dramaturgischen Spannung den Rahmen des Wandlungsprozesses aufzuzeigen, den die folgenden Sequenzen dann allmählich füllen werden."[572]

Von einem erläuternden Kommentar begleitet zeigt die *dritte Sequenz* [ab 0:05:05] zunächst, wie in Rösebeck das durch einen Käfig aus Stahlträgern gesicherte Gebäude von seinen Grundmauern auf einen Tieflader gehoben wird: „11. Juni 1991: In wochenlanger Arbeit ist das Tagelöhnerhaus verschalt und mit Stahlträgern stabilisiert worden. So kann es heute im ganzen nach Detmold transportiert werden. Mit der Ganzteiltranslozierung soll die Veränderung vom alltäglichen Nutzgegenstand zum musealen Ausstellungsstück so gering wie möglich gehalten werden."[573] Unter den zahlreichen Zuschauern befindet sich auch der letzte Hausbesitzer Heinrich Simon, der sich inmitten des Geschehens gemeinsam mit Museumsdirektor Stefan Baumeier und weiteren offiziellen Besuchern fotografieren läßt. Bei der sich hieran anschließenden Einstellungsfolge, in welcher verschiedene Dorfbewohner die Translozierung des Gebäudes ins Freilichtmuseum kommentieren, handelt es sich neben der Stellungnahme des Ortsvorstehers zur Umbenennung der Hungerstraße am Ende der sechsten Sequenz um die einzigen im Film dokumentierten Äußerungen der insgesamt recht zurückhaltenden Rösebecker Bevölkerung:

> „Es ist offensichtlich, daß vieles in der Dorföffentlichkeit nicht klar ausgesprochen wird; weiterhin ist spürbar, welche Bedeutung der öffentlichen Meinung in einem kleinen Dorf wie Rösebeck noch heute zukommt. Daher wird aus gutem Grund vor der Kamera die eigene Meinung nur zwischen den Zeilen mitgeteilt. [....] Hinsichtlich der kulturellen Bedeutung des Gebäudes ist inzwischen eine erhebliche Verunsi-

572 Ballhaus o.J.[b]:9.
573 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:05:05–0:05:29.

> cherung eingetreten. Das ganze Spektrum der Dorfmeinung kommt im Film während der Translozierung zum Ausdruck, als sich mehrere Dorfbewohner zum Ereignis äußern [....]"[574]

So erscheint zu Beginn dieser Aufnahmen zunächst ein älterer Mann im Bild: „Wenn wir Bauern auch so mit'm Geld rumschmissen, denn wären wir alle über'n Jordan, alle über'n Jordan. Mehr kann ich nich' sagen. Wir sind sparsamer aufgezogen und heute noch sparsamer."[575] Die folgende Einstellung zeigt eine Gruppe von vier Frauen, welche dem Ereignis vor allem eine unterhaltende Komponente abgewinnen: „Kind und Kegel, alles war unterwegs, ne. Das Bier hat geschmeckt, die Würstchen ham' geschmeckt, das war ja ganz toll. War'n Erlebnis für Rösebeck, ne."[576] Abschließend läßt der Film noch einen anwesenden Feuerwehrmann zu Worte kommen: „Ja, eh, bedauern kann man grade nich' sagen, es war praktisch 'n Altbau, war nich' mehr bewohnt, der jetzige Besitzer, der hat da vor Jahren noch Vieh dringehabt, und es wurde nicht mehr genutzt, und jetzt, wo es nun weg ist, da baut er da praktisch 'n paar Garagen hin. Und is' einfach 'n Altbau, es war .... kein schlechter, kein schlechter Anblick, aber man sah's, 's is' 'n altes Haus, und das verfällt ja auch."[577]

Mit dem Einsetzen der Dämmerung verläßt der Tieflader Rösebeck, wobei in der letzten Einstellung der Schwertransport bereits bei Dunkelheit das von den blinkenden Warnleuchten des Zugfahrzeuges beleuchtete Ortsschild passiert: „Das Tagelöhnerhaus verläßt das Dorf Rösebeck. Was wird von der alten Identität des Hauses bleiben, und was wird sich im musealen Kontext wandeln?"[578] Zu seinem Umgang mit dem Thema, bei welchem im Gegensatz zu den von ihm zuvor veröffentlichten Filmen nicht der Mensch, sondern zunächst ein unbeseelter Gegenstand im Zentrum der Untersuchung stand, und den sich hieraus ergebenden weiterreichenden Fragestellungen bemerkt Edmund Ballhaus:

> „Obgleich es bei diesem Projekt zu Beginn lediglich um die Translozierung eines Gebäudes gehen sollte, habe ich es mir nach kurzer Zeit in einer Weise angeeignet, die bei genauerer Betrachtung Parallelen zu meinen anderen Filmen deutlich werden läßt: Selbst das Tagelöhnerhaus wird unter meiner Beobachtung allmählich vom Objekt zum Subjekt, ich nehme Anteil an der Veränderung seiner Identität vom Tagelöhnerhaus in der Hungerstraße zum Ausstellungsstück im Museum. Genau diese – von außen, oder wenn man so will, von oben – aufge-

574 Ballhaus o.J.[b]:7.
575 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:06:13–0:06:31.
576 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:06:32–0:06:40.
577 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:06:41–0:07:16.
578 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:07:18–0:07:28.

zwungene Identitätsänderung war es, die mich bei dem Projekt so in den Bann zog, wie dies bei anderen Filmen menschliche Befindlichkeiten wie Ohnmacht, Verlust oder Abschied taten. Der emotionale Bezug ermöglichte es mir, den Fokus mit besonderer Intensität auf eine Fragestellung zu lenken, die für die Museumsdiskussion von Bedeutung ist; ich betone dies, um zu zeigen, daß meine besondere Form der Dokumentation nicht ins Leere zielt, sondern dazu beiträgt, die mir zentral erscheinenden Aspekte eines Themas herauszuarbeiten. Allerdings wollte ich mit meinem ‚Coming out' doch auch deutlich machen, daß es wohl immer einen Standort gibt, der bestimmte Aspekte in den Vordergrund der Betrachtung rückt und andere dafür außer acht läßt."[579]

Zu Beginn der *vierten Sequenz* [ab 0:07:35] wird das noch verschalte Tagelöhnerhaus an seinem neuen Standort im Museumsdorf vor zahlreichen Schaulustigen vom Tieflader auf ein vorbereitetes Fundament gehoben: „Bereits am folgenden Tag hat das Haus seinen Platz im Freilichtmuseum Detmold eingenommen."[580] Anschließend betont Stefan Baumeier die Bedeutung des neuen Objektes für das museale Gesamtkonzept, wobei die Sprecherin seinen Ausführungen eine kurze Einleitung vorausschickt: [Kommentar: „Der Museumsdirektor Stefan Baumeier erläutert die Stellung des Tagelöhnerhauses im Museumsdorf."] „.... steht ja im Dorf in unmittelbarer Nachbarschaft zu einem Mietshäuschen, das im 18. Jahrhundert ausgebaut wurde, vorher war es Speicher, so daß wir also zwei Häuser der ländlichen Unterschichten oder der dörflichen Unterschichten nebeneinander stehen haben. Insofern bildet es eine Art Siedlungseinheit. Und dieses Nebeneinanderstehen von kleinen Traufenhäusern, Tagelöhnerhäusern, Mietshäusern ist also sehr charakteristisch für die Dörfer des Altkreises Höxter und des Altkreises Warburg, so daß wir also auch diese Siedlungsangleichung haben und wir werden eine etwas größere Zeile, die ist also noch in Vorbereitung, die werden wir ebenfalls in dieses Paderborner Dorf integrieren."[581]

Jeweils von kurzen Kommentarpassagen eröffnet zeigen weitere Einstellungsfolgen nun die Arbeiten zur Wiedererrichtung des Tagelöhnerhauses an seinem neuen Standort: „Einige Tage später befreien die Museumsrestauratoren das Gebäude von der Holzverschalung und vom Stahlkäfig, der das Haus beim Anheben und beim Transport stabilisiert hat."[582] Währenddessen beobachtet die Kamera die Handwerker beim Entfernen der äußeren Holzverkleidung und beim Lösen eines der zahlreichen, mächtigen Stahlträger, welche

579 Befragung Edmund Ballhaus 1997:443.
580 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:07:47–0:07:53.
581 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:07:55–0:08:45.
582 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:09:01–0:09:12.

durch eigens hierfür in die Wände des Gebäudes gebrochene Öffnungen geführt wurden. Eine entsprechende Kombination von Innen- und Außenaufnahmen veranschaulicht den Vorgang und vermittelt dem Zuschauer zugleich einen Eindruck, mit welch aufwendiger Transportsicherung das Gebäude vor dem Verladen versehen wurde. Ergänzt von einem kurzen Zwischenschnitt auf die Balkenkonstruktion des noch ungedeckten Dachstuhls wird jetzt der Giebel mitsamt seiner steinernen Ausfachung von einem Kran heraufgehoben: „Das ebenfalls im Originalzustand übertragene Giebeldreieck folgt, nachdem die Zimmerleute die Dachsparren wieder an ihren alten Platz eingefügt haben."[583] Während die Arbeiter den noch holzverschalten, am Ausleger des Kranes hängenden Giebel allmählich in seine ursprüngliche Position manövrieren, zeigen Detailaufnahmen das ausgeklügelte Ineinandergreifen von Zapfen und Zapflöchern an der jahrhundertealten Fachwerkkonstruktion. Zuletzt schließt ein Zimmermann die im Giebel eingelassene hölzerne Bodentür; eine Einstellung von erheblicher symbolischer Bedeutung, mit welcher der Autor die erneute Inbesitznahme des Gebäudes nach der Wiedererrichtung des Dachstuhls dokumentiert.

Hieran schließen sich Aufnahmen von den Arbeiten an einer bereits zur Hälfte mit Steinen ausgefachten Wand des eingerüsteten Gebäudes an: „Die Wiederausfachung der traditionell abgebauten Deelenwand ist neben der Dacheindeckung eine der letzten größeren Arbeiten, bevor das Tagelöhnerhaus äußerlich wieder dem alten Zustand entspricht."[584] Nachdem er die von einem Kollegen heraufgeworfenen Steine neben sich auf dem Gerüst zurechtgelegt hat, betrachtet ein Arbeiter eine als Vorlage dienende Schwarzweiß-Fotografie des Originalgefaches: „Mit Hilfe von Fotografien kann der Maurer die Lehmsteine wieder so einmauern, wie sie in Rösebeck herausgenommen wurden."[585] Hierbei zeigen weitere Einstellungen detailliert die verschiedenen Handgriffe und den zum Einsetzen der Steine verwendeten lehmhaltigen Speis. Ein anschließender Blick vom Gerüst herab auf eine die Arbeiten interessiert beobachtende Besuchergruppe bezieht die Erläuterungen einer sie begleitenden Museumsführerin auf elegante Weise in den Film mit ein, worauf eine Totale des Gebäudes diese Sequenz beschließt: „Das hat den Vorteil, es sieht ganz anders aus: Wenn sie sich so eine Wand angucken, sie sieht lebendiger aus, es ist noch das alte Stück, es sieht einfach anders aus."[586]

Indem das Tagelöhnerhaus nun zumindest äußerlich seinem ursprünglichen Zustand wieder weitgehend entspricht, ist die Translozierung im engeren Sin-

583 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:09:36–0:09:45.
584 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:10:25–0:10:37.
585 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:10:46–0:10:53.
586 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:11:36–0:11:47.

ne zunächst abgeschlossen. Damit beginnt sich das Interesse des Autors auf weiterreichende Fragestellungen zu richten, die sich aus dem mit diesem Ortswechsel einhergehenden Wandel des Gebäudes zum musealen Ausstellungsstück ergeben:

> „Während der Dreharbeiten, die eigentlich nach der Übergabe des Hauses im Museum enden sollten, entstand sehr bald der Plan zu einem umfassenderen Filmkonzept, in dem die Translozierung lediglich dokumentiert wird, um dem eigentlichen Erkenntnisinteresse zu dienen, bei dem die Problematik jeder musealen Dokumentation paradigmatisch dargestellt werden sollte: Wie verändert sich historisch gewachsene Identität auf dem Weg zur Ausstellung im Museum? Die Kluft, die zwischen dem Wunsch nach weitgehend authentischer Dokumentation und der Notwendigkeit musealer Inszenierung besteht, bestimmte zunehmend mein Dokumentationsinteresse. Als ich diesen Wunsch dem Museumsdirektor Stefan Baumeier vortrug, signalisierte er sofort Bereitschaft zu weiterer (auch finanzieller) Unterstützung, so daß zuerst zwei ausführliche Filme für das Freilichtmuseum entstanden, die sowohl die Translozierung als auch die Veränderung des Gebäudes im Museum dokumentierten. Der am Ende veröffentlichte Film bedient sich im wesentlichen aus den beiden Dokumentationen, zur Verdeutlichung seiner Aussage- und Vermittlungsabsicht wurden aber auch neue Szenen aus dem vorhandenen Rohmaterial hinzugezogen.“[587]

Mit der *fünften Sequenz* [ab 0:11:49] wendet sich der Film der Rekonstruktion der Inneneinrichtung des Gebäudes zu: „Die Mitarbeiterin des Museums, Michaela Linge, ist zu Besuch bei Elisabeth Freise. Anhand von Inventarkarten versuchen die beiden, die frühere Inneneinrichtung des Hauses zu bestimmen.“[588] Bereits während dieses einführenden Kommentars zeigt die Kamera Michaela Linge im Gespräch mit Elisabeth Freise in Gegenwart einer weiteren älteren Frau, welche sich jedoch erst später in die Unterhaltung einschaltet; wobei sie zahlreiche Fotografien, Zeichnungen und Kataloge vor sich auf dem Tisch ausgebreitet haben: „Wollen wir mal anfangen mit dem Ofen, der in der Stube stand?“ „Ja, mit dem Ofen, der stand direkt hinter der Tür, man kam ....“ „Wenn man rein kam?“ „.... so rein, und denn ....“ „.... ja ....“ „.... ging die Tür so offen, und hier hinter stand der Ofen.“ „Ja ....“ „Und das war denn, wissen se, das war denn so'n großer Ofen, rund und dann ging's Rohrchen denn da zum Schornstein rein.“ „Also so, in der Größe würden sie sagen, das ist zu hoch.“

587 Befragung Edmund Ballhaus 1997:442–443.
588 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:11:49–0:12:02.

[Von nun an bespricht Michaela Linge die Details anhand von entsprechenden Abbildungen, die sie ihren Gesprächspartnerinnen jeweils vorlegt:] „Denn sie hatten den ja als rund beschrieben mit mehreren Klappen." „So was war's, aber rund ...." „Dieser hier ...." „Ganz rund?" „Rund, ja, rund war der ...." „Wie so'n Rohr, 'n Kanonenofen." „Rund war der, wissen se ...." „Wie hier oben?" „Der war so, aber größer, ne ...." „Ja, ja, aber denn ...., jetzt müssen Se sich den Ofen so vorstellen, jetzt müssen Se sich den Ofen so vorstellen: hier rund und denn dies oben weg, hier oben war denn schon der ...., schon dat Rohr, ne." „Aha, war also doch wesentlich niedriger als dieser." „Langes Rohr und das ging denn dann ...." „Das Rohr ging denn auch so lang ...." „Also so was hier, so was eckiges auf gar keinen Fall, das kommt gar nicht in Frage?" „Nein, dies war am Herd ...."„Ne, so wat nich', da waren die Zimmer ...." „So was nicht?" „So was ...." „Eher so was?" „Eher so was ...." [Hier erfolgt die Einblendung einer Abbildung eines Ofens, welcher der Beschreibung von Elisabeth Freise in etwa entspricht:] „So was, so was ist das, ne." „Sie würden also nicht sagen, daß der zu stark verziert wäre?" „Nein, das war er nich'. Will mal sagen, ich glaube so genau kriegt man das nich' hin. Wenn ich mir das so vorstelle, ne .... Aber sagen Se mal, das spielt doch auch keine Rolle, wenn jetzt dieser Kranz ...." „Wenn man den weglassen ...." „Ja, ja ...." „Na ja, eigentlich ...., original ist er ja mit dem ...." „Eigentlich ...., original is' ...., sicher ...." „Also sie würden sagen, wenn der den Kranz nicht hätte, dann wäre der besser als dieser?" „Ich meine, dieser macht 'n bißchen mehr aus, ne." „Gefällt Ihnen besser, ne?" „Trotzdem, daß er diese Form war." „Das Haus wird ja eingerichtet zu der Zeit, in etwa Anfang der zwanziger Jahre ...." „Ja ...." „.... als Sie dort waren." „Die Bank, das war 'ne richtige feste massive Bank. Hinten die Wand .... an der Zeit hatten se ja immer so Stäbe hinten, nich' ...." „Hatte diese nicht?" „Diese war janz massiv. Und dann die Sitzfläche, und unter der Sitzfläche waren die Schubkästen." „Die Rückwand, war die ...." [Michaela Linge deutet auf der Fotografie einer alten Bank auf die Durchbrüche in der Rückenlehne:] „Nein, die war janz jeschlossen, janz jeschlossen war die, war die .... Die war, die war aber auch höchstens bloß so ...." „Gar nicht so breit ...." „.... die war aber nich' so lang, ne, die war aber nich' so lang, die war aber nur so lang, wie der Tisch war, nich'. Denn die Bank paßte denn jenau mit dem Tisch, ne."[589]

Indem der Autor in der vom Dialog und den Erinnerungen der Protagonisten getragenen Sequenz von beachtlichen 3:20 Länge auf ergänzende Erläuterungen durch den Kommentar[590] fast vollständig verzichtet, vermittelt er dem Zu-

589 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:12:03–0:15:08.

590 Obwohl der Kommentar auf den ersten Blick einen breiten Raum innerhalb des Films einzunehmen scheint (31 Kommentarpassagen), beschränken sich die Ausführungen

schauer einen realistischen Eindruck dieses der Ermittlung der ursprünglichen Innenausstattung dienenden Gespräches. Auch in Hinblick auf ihre Bedeutung für die gesamte Rekonstruktionsphase gewährt er damit der für die spätere museale Präsentation maßgeblichen Voruntersuchung angemessen Raum. Zu den Schwierigkeiten, in vergleichbar umfassender Weise auch sozialgeschichtliche Aspekte zu thematisieren, bemerkt Edmund Ballhaus:

> „Die Schwerpunktsetzung des Films ist aus der praktischen Notwendigkeit heraus erfolgt, zwischen zwei möglichen inhaltlichen Herangehensweisen diejenige zu wählen, die einen guten filmischen Zugang ermöglichte. Um die Sozialgeschichte des Dorfes, des Tagelöhnerhauses und seiner Bewohner gerecht zu werden, wäre eine intensive und nur auf diesen Punkt bezogene Forschungstätigkeit erforderlich gewesen. In jedem Fall hätte die filmische Untersuchung sich in erheblichen Maß auf Interviews stützen müssen. Dagegen kam die Problematisierung der Hausumsetzung den filmimmanenten Möglichkeiten sehr entgegen. Die soziale Verortung des Hauses und seiner Bewohner in der Dorföffentlichkeit läßt sich jedoch nicht allein an Beschreibungen zur historischen Situation festmachen. Sehr vielsagend ist auch die gegenwärtige Einstellung der Dorfbewohner zum Objekt; gegenwärtig meint hier allerdings die Zeit, bevor das Freilichtmuseum sein Interesse bekundete. Besonders interessant war in diesem Zusammenhang natürlich die jüngst vorgenommene Namensänderung der Straße, in der das Haus stand. Im Film wird die Wertschätzung des Gebäudes beim feierlichen Akt des Richtfestes mit der Äußerung des Ortsvorstehers zur Namensänderung konfrontiert.“[591]

Diesen Wandel von einem Abrißgebäude zu einem vielbeachteten Ausstellungsstück thematisiert der Autor im zweiten Teil der nun folgenden *sechsten Sequenz* [ab 0:15:09]. Zunächst jedoch beschließt ein „zweites Richtfest“ die Phase der Translozierung bzw. Wiedererrichtung des Tagelöhnerhauses auf dem Gelände des Museumsdorfes: „12. Juli 1991: Das Haus feiert sein zweites Richtfest.“[592] Nachdem die im Dachstuhl stehenden Zimmerleute das Haus symbolisch freigeklopft haben, vernimmt man zu einer weiteren Aufnahme des mit einem Richtkranz geschmückten Gebäudes aus dem Off den Richtspruch,

---

der Sprecherin jedoch fast immer auf kurze Einleitungen bzw. Erläuterungen und erreichen mit 5:56 dann auch einen Anteil von lediglich 14,5 % an der Filmlaufzeit (40:56); demgegenüber läßt der Autor die Gefilmten mit 22:31 sehr ausführlich, das heißt während mehr als der Hälfte (54,8 %) der gesamten Laufzeit, zu Worte kommen. [Vgl. Tabelle Seite 465]

591 Ballhaus o.J.[b]:4.

592 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:15:09–0:15:14.

welcher die neue Identität des Hauses begründet: „Den Simons war es eine Last, da haben wir es in Stahl verpackt, im ganzen wurd' es transloziert und hier auf ein neues Fundament plaziert, als Denkmal wird es nun geweiht und dokumentiert uns vergangene Zeit."[593]

Anschließend leitet ein kurzer Kommentareinschub zur nächsten Einstellungsfolge über: „Zu diesem Ereignis ist, neben anderen Rösebeckern, auch der frühere Besitzer Heinrich Simon gekommen. Der Museumsarchitekt nutzt die Gelegenheit, ihn nach einem alten Holzschuppen zu fragen, dessen Spuren am Haus erkennbar sind."[594] Neben dem Gebäude stehend beschreibt Heinrich Simon dem Museumsmitarbeiter nun die Lage dieses ehemaligen Anbaus, wobei er auf die entsprechenden Punkte an der Hauswand weist und die ungefähre Grundfläche des Schuppens mit den Armen abmißt: „Da hat's ganz früher, ne, wie die noch zur Miete wohnten, da hat hier nur so'n kleinen Holzschuppen gestanden ...." „Aha ...." „.... oder früher, wie's früher war, Holz, hatten die kleinen Leute alle so'n kleinen Holzschuppen hier dran. Und wie die ...." „Bis wohin ging der ungefähr?" „Ich glaube bis dahin ...." „An dem Balken da festgemacht ...." „.... ja, an dem. Und dann war der so breit ungefähr, ne, bis hier ...." „Das kriegen wir nich' mehr hin, ne." „Ne ...."[595]

Daraufhin betont ein kurzer Ausschnitt aus der Rede von Museumsdirektor Stefan Baumeier vor zahlreichen Gästen inmitten der Fachwerkgebäude des Museumsdorfes die Bedeutung des Hauses für die Sozialgeschichte der Region: „Für uns ist das Tagelöhnerhaus ein hochrangiges Kulturzeugnis und steht stellvertretend für die Mehrheit der Dorfbevölkerung im frühen 19. Jahrhundert in den Dörfern Ostwestfalens."[596] Dieser Einschätzung stellt der Autor die Äußerungen des Ortsvorstehers gegenüber, welcher hier zur kurz zuvor beschlossenen Umbenennung der ehemaligen Hungerstraße am ursprünglichen Standort des Gebäudes in Rösebeck befragt wird: „Ich hab' gehört die Straße, wo das Haus gestanden hat ...." „An der Hungerstraße ...." „.... soll umbenannt werden." „ Ja, ich finde das nich' für gut, aber da ist einer der Anlieger, der gerne dieses, nich' .... Er sacht: wenn meine Kinder zur Schule kommen und sagen, denn is' Hungerstraße hier, Hungerleider, nich', und deshalb ...." „Wie soll sie denn genannt werden?" „‚Zur großen Heide'"[597]

In Anbetracht des allmählich einsetzenden Meinungsumschwunges hinsichtlich der Wertschätzung des Tagelöhnerhauses – der Ortsvorsteher distanziert

593 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:15:16–0:15:32.
594 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:15:33–0:15:47.
595 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:15:48–0:16:11.
596 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:16:12–0:16:23.
597 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:16:24–0:16:43.

sich bereits vom Beschluß des Ortsbeirates, den ursprünglichen Straßennamen aus dem kollektiven Gedächtnis zu tilgen, während die Kommentare der Bevölkerung anläßlich des Abtransportes des Gebäudes aus Rösebeck zu Beginn der dritten Sequenz noch überwiegend negativer Art waren – wird für den Autor vor allem eins deutlich:

> „Ganz offenbar sollen die Spuren einer von Entbehrung, sozialen Nacheilen und auch von Armut gekennzeichneten Vergangenheit getilgt werden. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die [....] Geringschätzung des Hauses nicht allein mit dem gegenwärtigen schlechten Zustand des Gebäudes zu begründen ist. Unter Umständen unterlag das Haus bereits zur Zeit seiner Benutzung einer Stigmatisierung durch breitere Teile der Dorföffentlichkeit. Deutlich war jedenfalls, daß das Haus und seine Geschichte kein beliebter Gegenstand der kollektiven Erinnerung waren. Die beschriebene Tabuisierung und andererseits das späte Stadium der Filmaufnahmen ließen es leider kaum zu, die eng mit der Sozialgeschichte verknüpfte Bewertung des Hauses im Bewußtsein der Dorfbewohner filmisch darzustellen. Da der Meinungsumschwung noch nicht abgeschlossen war, als wir das Feld betraten, boten sich Möglichkeiten, mit dem unerbittlichen Kameraauge Wahrheiten zwischen den Zeilen zu erschließen. Äußerungen vor der Kamera erfolgten in diesem Stadium der Bewußtseinsbildung, wie das Interview mit dem Ortsvorsteher bereits zeigt, nur noch sehr vorsichtig. Im übrigen mischten sich nun alte Einschätzungen mit der doch ein wenig überraschend eingetretenen (für manchen vielleicht nicht einsichtig, aber notwendig gewordenen) Neubewertung. Dieser Meinungsumschwung vollzog sich dann in seiner ganzen Konsequenz als allmählicher Prozeß parallel zur tatsächlichen Identitätsveränderung des Hauses. Vollends abgeschlossen wurde er von vielen Bewohnern wahrscheinlich erst mit der Besichtigung des ‚neuen' Hauses bei der Einweihung im Museum. Dort bestaunten die Rösebecker ‚ihr Haus' und nahmen es überaus positiv an – jedoch nicht, weil sie es wiedererkannten, sondern, weil sie es nicht wiedererkannten ....“[598]

Mit der *siebten Sequenz* [ab 0:16:44] vollzieht der Film einen mehrmonatigen Zeitsprung und wendet sich nun zunächst wieder der Rekonstruktion des Gebäudeinneren zu: „Inzwischen ist es Herbst geworden. Bei einem Treffen vor Ort wird heute abschließend über den historischen Zeitraum gesprochen, in den das Haus zurückgebaut werden soll.“[599] Hierzu tragen Museumsdirektor

---

598 Ballhaus o.J.[b]:5–6.

599 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:16:46–0:16:57.

Stefan Baumeier, der Bauhistoriker Joachim Kleinmanns, der Museumsarchitekt, Michaela Linge und eine weitere Mitarbeiterin des Museums im Flur des Tagelöhnerhauses die Ergebnisse ihrer bisherigen Untersuchungen zusammen: „Das würde also eigentlich so vom Bild der unterbäuerlichen Schichten im Dorf ideal passen." „Wäre sehr interessant, nur hab' ich mich denn auch gefragt: Ja wo wohnen die denn hier im Haus, wo wohnt die Tochter mit ihrem unehelichen Kind und wo wohnen die Eltern? Man muß es ja denn auch irgendwie einrichten." „Was sagen denn unsere Oral-History-Untersuchungen dazu?" „Wo die Anna mit ihrem Sohn gelebt hat, in welchem Zimmer, ist nicht so ganz gesichert, also ob das jetzt hier unten die Stube war oder ob das oben war ist dabei nicht ganz sicher." „Die spätere Zeit, da hat Anna eben geheiratet mit 26 Jahren oder so, 1924 geheiratet und da wohnt der Vater noch im Haus, die Mutter ist inzwischen tot. Ja die renovieren 1924 das Haus auch offensichtlich nach dieser Hochzeit, denn wir haben oben Tapeten in den Kammern, die durch die druntergeklebte Zeitung sehr schön datierbar sind und das wäre dann ein Zustand, der sich baulich natürlich sehr schön darstellen ließe, andererseits sind dann wieder Sachen, die ins Dorf nicht so richtig reinpassen wie Elektrifizierung, die wir für 1924 fast zwingend annehmen müssen. Wir haben keinen Beleg für dieses Haus, aber es ist 1920 Rösebeck elektrifiziert worden und wenn die schon das ganze Haus hier durchrenovieren mit Tapeten und allem Luxus kann man fast schon sagen, denn werden sie auf den Strom nicht verzichten."[600]

Durch einen Zwischenschnitt auf einige weitere Fachwerkgebäude des Museumsdorfes mit der vorhergehenden Einstellungsfolge verbunden besprechen im zweiten Teil dieser Sequenz wiederum Stefan Baumeier, der Bauhistoriker des Museums, Joachim Kleinmanns, Michaela Linge und der Museumsarchitekt – unter anderem anhand von Spuren auf einer der Außenwände des Tagelöhnerhauses – die mögliche Lage und Gestalt des ehemaligen Holzschuppens: „Dieses ist der Schuppenanbau [Joachim Kleinmanns zeigt den neben ihm stehenden Kollegen eine Abbildung in einem Ordner], wobei natürlich nach oben hin nicht ganz klar ist wie groß, aber er soll diese Ausmaße etwa gehabt haben: Zwei Meter fünfzig, drei Meter achtzig, ein Meter bis zu dieser Tür, was ja mit diesem Abstand von einem Fach hinkommt [er deutet in Richtung des Gebäudes, worauf ein Kameraschwenk auf die Hauswand die von ihm hier angesprochenen Gefache zeigt] und dann eben zwei Meter fünfzig in diese Richtung und dann wären wir ungefähr – ein Meter, zwei Meter – wir wären ungefähr an dieser Stelle." [Die Kamera schwenkt zurück auf die Museumsmitarbeiter] „Das heißt also von unserer Topographie hier und Gestaltung könnte der Schuppen da nicht hin ...." „Ja man könnte einen sehr, sehr

[600] VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:16:58–0:18:27.

kleinen, sparsamen Holzverschlag machen der hier so bis hier vorne hingehen würde, um das wenigstens sozusagen anzudeuten." „Der war aber an der alten Stelle bis oben ...." „Der wird wohl bis unter die Traufe gereicht haben. Das ist aber unklar, wie weit der nach oben ging. Er soll etwa drei Meter zehn hoch gewesen sein an der Stelle, aber ich halte es für so wahrscheinlicher." „Wenn man also hier so einen kleinen, der wäre dann nur einen Meter tief, bis zur Grundstücksgrenze, wenn man so will. Aber zumindest die Andeutung wäre da, wenn es auch dem Altbefund, der ja auch nur, wie soll man sagen, durch mündliche Äußerungen, weil er nicht mehr existent war, weswegen wir keine genauen Maße, aber ich könnt' mir das schon vorstellen." [Nun schaltet sich der bisher im Hintergrund gebliebene Architekt ein:] „Wo haben denn die Herrschaften, die hier gewohnt haben, ihr Geschäft verrichtet?" „Da gibt es auch wiederum sehr unterschiedliche Aussagen, die einen sagen, daß ist im Stall, also in dem vorderen Keller gewesen, so'n Kasten wie wir ihn im Haus Lindhorst zum Beispiel stehen haben und andere Herrschaften sagen wiederum, man sei hinten im Garten in 'nem Aborthäuschen gewesen."[601] Ebenso wie während der Voruntersuchung zur Wiederherstellung der Innenausstattung in der sechsten Sequenz gewinnt der Zuschauer auch in dieser Einstellungsfolge allein anhand des Gespräches der Museumsmitarbeiter einen guten Eindruck davon, wie sich die Vorbereitungen für eine derartige Rekonstruktion gestalten können und von welchen Überlegungen und Schlußfolgerungen die Beteiligten dabei geleitet werden.

Nach diesem Rekonstruktionsversuch im Außenbereich wendet sich die *achte Sequenz* [ab 0:20:27] erneut dem Inneren des Gebäudes zu, wobei die folgende Befunduntersuchung im Flur des Hauses die fundierte wissenschaftliche Annäherung an den Untersuchungsgegenstand unübersehbar und damit das Tagelöhnerhaus auch für den Zuschauer als kulturgeschichtliches Denkmal erkennbar werden läßt. Zwei kürzere Einstellungen zeigen hier zunächst eine Restauratorin beim behutsamen Freilegen einer unter mehreren Lagen Tapete verborgenen Schicht farbig gemusterten Wandputzes mit Hilfe eines Skalpells: „In einer Befunduntersuchung legen Restauratorinnen sämtliche Tapeten, Anstriche und Putzungen frei, die von den Bewohnern seit der Erbauung des Hauses angebracht wurden. Sie erläutern dem Bauhistoriker des Museums, Joachim Kleinmanns, die Ergebnisse ihrer Untersuchungen."[602] Zu Beginn der folgenden Einstellung schwenkt die Kamera von der in einer Ecke am Boden knienden jungen Frau auf Joachim Kleinmanns und eine weitere Restauratorin, welche neben einer mit Klebeband abgegrenzten Wandfläche steht und dem Bauhistoriker anhand dieser bereits zuvor freigelegten und zu Beginn ih-

601 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:18:37–0:20:26.
602 Vgl. VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:20:27–0:20:42.

rer Ausführungen in Form eines Zwischenschnittes bildfüllend gezeigten Putzschichten die Ergebnisse erläutert: „.... auffällig die Putzungen in diesem Raum stattgefunden haben. Das erklärt sich wahrscheinlich durch die hygienischen Bedürfnisse beim Besitzerwechsel, daß mit so häufigem Besitzerwechsel ist aus hygienischen Gründen halt überputzt wurde. Interessant ist in diesem Fall die Schicht Nummer 14 [ein kurzer Zwischenschnitt zeigt die von ihr angesprochene Putzschicht], das ist eine polychrome Fassung, die ist hellgrün grundig mit hellblauen bzw. mittelblauen Spritzern auf der ganzen Fläche und im oberen Bereich existiert eine Schablonenmalerei, die dort sehr schön dokumentiert ist ....“ [Sie deutet auf die gegenüberliegende Wand, worauf ein weiterer Zwischenschnitt dem Zuschauer auch dieses Detail verdeutlicht] „.... da freigelegt ist, ja ....“ „Genau. Das ist wahrscheinlich die interessante Fassung.“ „Das wird die sein, die für uns denn zur Wiederherstellung wichtig ist, wobei natürlich auch alle anderen Fassungen interessant sind für uns.“ „Natürlich ....“[603]

Nachdem Museumsmitarbeiterin Michaela Linge und ein älterer Kollege zu Beginn der *neunten Sequenz* [ab 0:21:33] von der Kamera gefolgt das Magazin des Freilichtmuseums betreten und mit der Durchsicht der hier eingelagerten Stücke begonnen haben, informiert die Kommentarsprecherin den Zuschauer zunächst über den Stand der Rekonstruktion: „Währenddessen sind die Vorbereitungen für die Inneneinrichtung weit vorangeschritten. Im Magazin bestimmt Michaela Linge gemeinsam mit einem Metallrestaurator den von Frau Freise beschriebenen Ofen.“[604] Danach setzen sie ihre Suche in diesem mit einer großen Anzahl alter Öfen und Herde zugestellten Lagerraum fort: „.... keine Tür .... es kann natürlich sein, daß die Tür auch im Ofen drin is', da müssen wir die Sache mal ....“ „Ja .... Das ist ein jüngerer. Ja und dieser hier, das war hier dieser hier eben wo sie meinte der käme von der Größe und von der Art eigentlich dem am nächsten. Die Verzierung sprach ihrer Meinung nach nicht dagegen, der hat ja hier so ...., auf dem Foto sieht das auch mehr aus als .... Wirkt jetzt durch das Licht stärker als jetzt hier [bildfüllende Einblendung der Fotografie, mit welcher Michaela Linge den vor ihr stehenden, noch unrestaurierten Ofen gerade vergleicht]. Die Füße, da war sie sich sowieso nicht mehr sicher. Der andere, den sie in die engere Wahl genommen hatte, dieser Windofen, der steht ja ganz flach auf'm Boden, ne ....“ „Ja ....“ „So ....“ „.... meistens auf'm Blech oder auf 'ner gußeisernen Platte.“ „Ob das hier noch die Reste von .... ne, das kann ja nicht sein, sonst .... Löchrig waren die ja nicht ....“ Ne, sowas nich', das scheint mir irgendwas paraventartiges zu sein ....“ „Ja, ne. So Reste davon .... So wegen Funkenflug oder so?“ „Wahrscheinlich, das ist mög-

603 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:20:45–0:21:32.
604 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:21:42–0:21:54.

lich ....“ „Aber, also mit den Füßen .... Jetzt sind die hier auch nicht so stark zu sehen, also, das ist auch immer die Frage: Das ist jetzt ...., die Frau ist über achtzig, das war Anfang der zwanziger Jahren als sie da war ....“ „Da ist so einiges verloren jegangen ....“ „Ja ....“ „.... was die Erinnerung angeht.“ „Also dieser Ofen ist so zusammengenommen aus allen Interviewaussagen so eigentlich das, was dann übrigbleibt, zumal sie eben, als wir ihn ihr dann vorgelegt haben, ja auch gesagt hat: ‚Der isses‘.“ „Ja gut, also ich werd' ihn jetzt in die Werkstatt raufbringen ....“ „Ja ....“[605] Während dieses Gespräches verdeutlichen verschiedene Zwischenschnitte auf die zahlreichen alten Öfen und Herde des Magazins dem Zuschauer die Bandbreite und den zum Teil sehr unterschiedlichen Erhaltungszustand der hier eingelagerten Stücke.

Sodann trägt der Restaurator den Ofen mit einem Helfer aus dem Magazin heraus und hebt ihn auf die Pritsche eines Lieferwagens, worauf er das unrestaurierte Stück gemeinsam mit Michaela Linge vor dem Fahrzeug stehend erneut betrachtet: „Das is' ne nachträgliche Montage.“ „Ja, aber sonst ist nicht so viel, oder?“ „Der Kranz ist kaputt, der müßte zusammenjeklebt werden.“ „Ja ....“ Als er nun an das Fahrzeug herantritt, schwenkt die Kamera mit ihm mit, um dem Zuschauer an Michaela Linge vorbei einen Blick auf die Ladefläche und den hier neben dem Ofen liegenden, zerbrochenen Kranzaufsatz zu ermöglichen: „Das ist auch schon älteren Datums, man sieht, daß die schon in früheren Zeiten mit Draht hier ....“ „.... schon selber mal geflickt haben ....“ „.... zusammenjebunden haben. Hier auch mit dem hier, mit Klammern.“ „Aber sonst würden sie sagen ....“ „.... isser, isser gut.“ „.... noch ganz guter Zustand, ja, ist natürlich klar. Schön ....“ „Tja, dann wollen wir ihn mal in die Werkstatt transportieren und dann werden wir sehen, daß wir ihn fertig kriegen.“ „Daß er möglichst bald hoch kann ....“[606]

Mit einer kurzen Aufnahme des mittlerweile instandgesetzten Herdes wechselt der Film zu Beginn des zweiten Teils dieser Sequenz in eine Werkstatt des Museums über: „In der Werkstatt steht bereits der fertig restaurierte Küchenherd.“[607] Hier betrachten Michaela Linge und ein weiterer Restaurator eine für die Möblierung der Wohnstube in Betracht gezogene alte Bank und erörtern gemeinsam das weitere Vorgehen: „Da war 'ne gebogene Armlehne dran. Man sieht ja deutlich hier diese Spuren von den Schrauben.“ „Ja .... Ach so, und dann ging die hier so ....“ „Genau, so geschweift ....“ „.... auch so rum ....“ „.... wie sie mal üblich waren, ne.“ „Ja ....“ „Ich schätze, da ist ...., also ein

605 Von der Hungerstrasse ins Freilichtmuseum: 0:21:56–0:23:28.
606 Von der Hungerstrasse ins Freilichtmuseum: 0:23:51–0:24:37.
607 Von der Hungerstrasse ins Freilichtmuseum: 0:24:38–0:24:43.

Drittel muß da noch mal dran, daß der Schubkasten in der Mitte war ....“[608] [An diesem Punkt werden die Überlegungen der beiden Museumsmitarbeiter durch einen kurzen Kommentareinschub ergänzt: „Schwierig war die Entscheidung für eine Sitzbank. Keine der vorhandenen Bänke stimmte mit der Beschreibung von Frau Freise in allen Punkten überein.“[609]] „.... im Moment für uns 'nen Behelf, diese hier zu nehmen, mehr oder minder. Mit Bänken sind wir nicht sehr gut ausgestattet, muß man sagen. Also die sind, wenn dann auch ältere, das sind so diese Kastenbänke, da haben wir 'nen paar mehr, ja aber das ist dann ja siebzehntes, achtzehntes ...., ja achtzehntes Jahrhundert, das ist zu alt. Ja und die Aussagen sind wie gesagt auch 'n bißchen schwammig. Sie sagt einerseits, das wäre 'ne glatte Rückwand durchgehend gewesen, aber in dem Film, wissen Sie ja selber noch, ne, ...“ „Hmhm ....“ „.... da sagt sie oben breit und unten schmal oder umgekehrt und da zeigt sie auch mehr so ....“[610]

Auch in dieser neunten Sequenz zeigt der Autor lediglich anhand der Gespräche unter den Museumsmitarbeitern, das heißt ohne Rückgriff auf einen erläuternden Off-Kommentar und dennoch sehr anschaulich den weiteren Verlauf der Wiederherstellung der Inneneinrichtung mit all seinen Unwägbarkeiten und vielfältigen Schwierigkeiten, die hier ebenso wie auch während der übrigen, im Film gezeigten Beratungen der Fachleute ganz offen zur Sprache kommen:

> „Daß auch ‚Oral-History‘-Interviews die Probleme bei der musealen Rekonstruktion konkreter Alltagsgeschichte nicht zu lösen vermögen, wird im Film an mehreren Stellen gezeigt [....] und von Seiten der Museumsmacher bemerkenswert offen thematisiert.“[611]

Dies wird für den Zuschauer sowohl mit der Unterhaltung über den geplanten Schuppenanbau im zweiten Teil der siebten Sequenz [„Da gibt es auch wiederum sehr unterschiedliche Aussagen, die einen sagen, das ist im Stall, also in dem vorderen Keller gewesen, so'n Kasten wie wir ihn im Haus Lindhorst zum Beispiel stehen haben und andere Herrschaften sagen wiederum, man sei hinten im Garten in 'nem Aborthäuschen gewesen.“], der Auswahl des Stubenofens im Museumsmagazin im ersten Teil der neunten Sequenz [„Das ist jetzt ...., die Frau ist über achtzig, das war Anfang der zwanziger Jahren als sie da war ....“ „Da ist so einiges verloren jegangen ....“ „Ja ....“ „.... was die Erinnerung angeht.“ „Also dieser Ofen ist so zusammengenommen aus allen In-

608 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:24:41–0:24:56.
609 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:24:58–0:25:06.
610 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:25:08–0:25:40.
611 Ballhaus o.J.[b]:11.

terviewaussagen so eigentlich das, was dann übrigbleibt, zumal sie eben, als wir ihn ihr dann vorgelegt haben, ja auch gesagt hat: ‚Der isses'."], den Erläuterungen Michaela Linges zur Rekonstruktion der Stubenbank im zweiten Teil derselben Sequenz [„Ja und die Aussagen sind wie gesagt auch 'n bißchen schwammig. Sie sagt einerseits, das wäre 'ne glatte Rückwand durchgehend gewesen, aber in dem Film, wissen Sie ja selber noch, ne, ..." „Hmhm ...." „.... da sagt sie oben breit und unten schmal oder umgekehrt und da zeigt sie auch mehr so ...."] als auch während des der Auswahl des Stubenofens vorausgehenden Gespräches zwischen Michaela Linge und Elisabeth Freise in der fünften Sequenz [„Sie würden also nicht sagen, daß der zu stark verziert wäre?" „Nein, das war er nich'. Will mal sagen, ich glaube so genau kriegt man das nich' hin. Wenn ich mir das so vorstelle, ne .... Aber sagen Se mal, das spielt doch auch keine Rolle, wenn jetzt dieser Kranz ...." „Wenn man den weglassen ...." „Ja, ja ...." „Na ja, eigentlich ...., original ist er ja mit dem ...." „Eigentlich ...., original is' ...., sicher ...." „Also Sie würden sagen, wenn der den Kranz nicht hätte, dann wäre der besser als dieser?" „Ich meine, dieser macht 'n bißchen mehr aus, ne." „Gefällt Ihnen besser, ne?"] deutlich, wobei diese letzte Befragung der Protagonistin zur Inneneinrichtung zudem offenbart,

> „[....] wie weit auch bei der im Tagelöhnerhaushalt ein- und ausgehenden Elisabeth Freise das Bemühen um eine gelungene museale Inszenierung bereits vor die sehr real erlebte Alltagsgeschichte getreten ist [....]."[612]

Die sich hieran anschließende *zehnte Sequenz* [ab 0:25:41] zeigt zunächst weitere Arbeiten zur Wiederherstellung der ursprünglichen Raumaufteilung im Erdgeschoß: „Die Maurer entfernen die Wand zwischen Flur und Schlafraum. Somit kann die Küche wieder entstehen, die bis in die zwanziger Jahre in einer Nische im Flur untergebracht war."[613] Hierbei trennen die Handwerker eines der während des Gespräches zwischen Joachim Kleinmanns und der Restauratorin zu Beginn der achten Sequenz gezeigten Wandstücke, auf welchem zuvor die unter der Tapete liegenden Putzungen freigelegt worden sind, heraus und verpacken es für den Transport behutsam in eine Plastikplane: „Wandstücke, auf denen Befunduntersuchungen dokumentiert sind, werden vorsichtig entnommen und archiviert."[614] Während ein in der Tür des Hauses stehender Maurer eine Schubkarre mit Abbruchmaterial füllt und weitere Arbeiter die Mauerreste im Inneren des Gebäudes zerkleinern, leitet die Kommentarsprecherin gegen Ende dieser Einstellungsfolge zum zweiten Teil der Se-

---

612 Ballhaus o.J.[b]:11.
613 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:25:48–0:25:58.
614 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:26:29–0:26:35.

quenz über, mit welcher sich der Film nun der Wiederherstellung des Außenbereiches zuwendet: „Bei einem Treffen vor dem Haus geht es um die Gestaltung des Eingangsbereiches im stark abfallenden Museumsgelände."[615]

Durch einen leichten Tonüberhang mit der nun folgenden Außenansicht des Tagelöhnerhauses verbunden besprechen anschließend Museumsdirektor Stefan Baumeier und der Bauhistoriker Joachim Kleinmanns in Gegenwart einer weiteren Mitarbeiterin vor dem Gebäude die Gestaltung der Außentreppe: „Wenn wir also .... [Stefan Baumeier deutet den Verlauf der geplanten Stützmauer an] .... wenn hier der Anschluß käme würde es hier schräg laufen und würde sich dann da etwas aufweiten und hier laufen ...." „Ja." „Und das ganze als Trockenmauer?" „Ja, das wäre etwa in so 'ner Höhe, mehr braucht das nicht zu sein, und könnte dann zum Gebäude etwas ...." „.... ansteigen." „.... ansteigen." „Genauso hab' ich mir's eigentlich überlegt ...."[616] Eine abschließende Totale verdeutlicht dem Zuschauer die ungünstigen Geländeverhältnisse, indem sie nochmals die Eingangsseite des auf einem abfallenden Geländestück wiedererrichteten Gebäudes mit seinem etwa eineinhalb Meter über dem Niveau der angrenzenden Straße liegenden Hauseingang zeigt.

Die nun folgende *elfte Sequenz* [ab 0:27:31] dokumentiert die Rekonstruktion der Schablonenmalerei im Erdgeschoß, wobei die erste Einstellung zunächst die Mitarbeiter einer Fachfirma in den Räumen des Tagelöhnerhauses zeigt: „Einige Wochen später hat sich der Innenbereich des Gebäudes stark gewandelt. Eine Restaurierungsfirma rekonstruiert zur Zeit die freigelegte Schablonenbemalung der zwanziger Jahre. Die Farbspuren des Frieses werden auf Papier durchgezeichnet und ergänzt."[617] Nachdem eine Restauratorin das Muster eines Frieses von den freigelegten Resten der ursprünglichen Wandmalerei kopiert hat, beginnt sie mit dem Anfertigen einer entsprechenden Schablone: „Die Zeichnung dient als Vorlage für eine Schablone, mit der die Wandmalerei neu angebracht werden kann."[618] Die anschließende Einstellungsfolge von 2:05 Länge[619] zeigt nun detailliert die Wiederherstellung des Frieses vom Ausschneiden der Schablone mit dem Federmesser über das Aufbringen der Farbe auf die neu verputzte und gestrichene Stubenwand bis hin zum Trocknen des Farbauftrages mit einem handelsüblichen Haartrockner, wobei eine Kombination von sich ergänzenden Detail- und Übersichtsaufnahmen (groß bis halbtotal) das Verfahren für den Zuschauer erkennbar werden läßt und ihm einen realistischen Eindruck von den dabei angewandten Techniken vermittelt:

---

615 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:26:58–0:27:05.
616 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:27:07–0:27:27.
617 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:27:31–0:27:47.
618 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:28:04–0:28:10.
619 Vgl. VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:28:10–0:30:15.

„Die Sequenz hat für die Verwandlung des Hauses und die Veränderungen seiner Identität eine einschneidende Bedeutung. Erstmals präsentiert es sich in neuem Glanz, nachdem es zuvor immer von erheblichen Gebrauchsspuren gezeichnet war. Dieser ‚Erneuerung' versucht der Film mit einer relativ langen Sequenz gerecht zu werden."[620]

Mit dem zweiten Teil dieser Sequenz wechselt der Film wieder in den Außenbereich des Gebäudes über. Nachdem Bauhistoriker Joachim Kleinmanns vor dem Eingang des Hauses zunächst das Setzen der zweitletzten Treppenstufe beobachtet hat, löst der Autor das nun folgende, von einem kurzen Kommentareinschub eröffnete Gespräch zwischen dem Museumsmitarbeiter und den hier beschäftigten Handwerkern in verschiedene Einstellungen (total bis nah) auf, um dem Zuschauer einen Überblick über das umliegende Gelände und einen Eindruck von seiner Beschaffenheit zu vermitteln, so daß die während der Unterhaltung angesprochenen Arbeitsschritte verständlich werden: „Ich hatte auch gehofft, Sie wären noch nicht soweit."[621] [Kommentarsprecherin: „Die Außenanlage steht mittlerweile vor der Fertigstellung. Lediglich die um neue Sandsteine ergänzte Treppe muß noch gesetzt werden."[622]] „Da sieht man also noch drei Stufen .... [Joachim Kleinmanns tritt mit zwei Fotografien des Altzustandes an einen der Arbeiter heran und deutet auf eine der Aufnahmen] .... und die, die zuletzt hier gelegen hat, das ist die mittlere hier .... Das ist also diese, die müßte jetzt hier hin, und zwar müssen Sie die hier etwas unterfüttern an den Seiten, damit etwas höher kommt ...." „Damit die gleiche Steigung kommt ...." „.... damit wir die gleiche Steigung haben, genau, ja. Wenn Sie nachher fertig sind mit der Treppe, denn können wir hier mit'm Lader das Gelände wieder anfüllen, ne." „Ja ...." „Die Mauer haben wir ja hochgezogen, um das alte Niveau wieder zu kriegen, und wenn's angefüllt ist kann es auch so'n bißchen grün wieder werden. Die untere Stufe kann so'n bißchen in die Höhe denn vielleicht im Dreck verschwinden ...." „Ja, ja ...." „.... daß sie nicht ganz so frei liegt." „Aber hier braucht weiter nichts mehr, keine Platte noch mal vorgesetzt werden ...." „Nein, hier braucht nichts mehr vor und wir fallen dann von der Treppe schräg runter auf die Mauer zu."[623] Anschließend unterfüttern die Arbeiter die Sandsteinstufen mit Schieferbruch, fixieren sie mit Mörtel und wuchten zuletzt die oberste Stufe hinauf. Auch hier zeigt der Film das Nivellieren der Treppensteine und die übrigen Arbeiten detailliert in verschiedenen Einstellungsgrößen und aus den unterschiedlichsten Perspektiven.

---

620 Ballhaus o.J.[b]:10.

621 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:30:16–0:30:20.

622 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:30:21–0:30:27.

623 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:30:28–0:31:21.

Von einer kurzen Einleitung begleitet präsentieren die ersten beiden Einstellungen der *zwölften Sequenz* [ab 0:32:31] das in der Zwischenzeit fertiggestellte Gebäude inmitten eines Ensembles von Fachwerkhäusern im Museumspark: „Seit dem Umzug aus Rösebeck ist ein Jahr vergangen. Das Tagelöhnerhaus ist zu einem musealen Ausstellungsstück geworden. Heute wird es eingerichtet."[624] Nun reichen zwei Museumsmitarbeiter die lange Stubenbank gefolgt von der dazu passenden Lehne durch ein Fenster von außen ins Haus hinein, während zwei weitere Männer die Teile im Inneren entgegennehmen und unter dem Fenster aufstellen. Nachdem ein Zwischenschnitt den bereits aus der neunten Sequenz bekannten und mittlerweile restaurierten Ofen in einer Ecke des Raumes gezeigt hat, bringen die Handwerker das Tischgestell, die Tischplatte und die Tischschublade herein und stellen den Tisch in Gegenwart von Michaela Linge vor der Bank auf, worauf jetzt auch die Stühle zur Haustür hineingetragen werden. Ein Blick in den Hausflur und die von hier abgehende Küchennische zeigen die hinter dem Herd an Stelle des ursprünglichen Mauerwerks eingesetzte Plexiglasscheibe, hinter der weitere Museumsmitarbeiter gerade mit dem Aufbau der Bettstatt beschäftigt sind: „Die Wand, die in den zwanziger Jahren den Schlafraum von der Flurküche trennte, wird durch eine Plexiglaswand angedeutet. Sie ermöglicht dem Besucher einen Einblick in die Schlafkammer."[625]

Anschließend erläutert Michaela Linge auf der Bank in der Wohnstube sitzend ihrer Gesprächspartnerin Heike Brümmer die Vorteile der Ganzteiltranslozierung gegenüber einer herkömmlichen Umsetzung Stein-für-Stein, beschreibt die Kriterien bei der Auswahl der Einrichtungsgegenstände und die währenddessen auftretenden Schwierigkeiten und weist auf die aus der musealen Inszenierung resultierenden Veränderungen – insbesondere in Hinblick auf den ursprünglichen Charakter des Innenraums – und den damit einhergehenden Identitätswandel des gesamten Gebäudes hin: „Also bei diesem ganzteiltranslozierten Haus ist ja eben der Vorteil, wir haben die original Decken-, wir haben die original Wandbemalungen, ja, die jetzt hier ja überall konserviert sind, und da sind am ehesten noch Gebrauchsspuren. Also wir haben's ja auch festgestellt, wenn wir jetzt die Fensterrahmen, die sind ja alle noch original, wenn wir da gucken, da können wir genau feststellen, wo haben die früher immer ihre Gardinen angepinnt. All das, also das ist, das bietet für uns ja schon wesentlich mehr, weil wenn sonst 'n Haus abgebaut wird, da haben wir ja häufig noch nicht mal mehr die original Fenster oder Türen, und das ist hier alles noch da, und das ist schon für uns schon ein enormer Vorteil, da ist viel mehr Leben noch 'rin." „Und anhand welcher Kriterien hast du gerade diese Möbel-

[624] VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:32:21–0:32:31.
[625] VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:33:41–0:33:51.

stücke ausgesucht, für dieses Haus?" „Ja, es ist natürlich erstmal für die Sozialschicht, muß das passend sein, das heißt also hier können keine aufwendigen Sachen drin gewesen sein, das waren Tagelöhner, die zwar Bargeld zur Verfügung hatten, aber auch nicht sehr viel. Diese Sachen hier zumindest, die Stühle und der Tisch, die sind direkt aus Rösebeck, und es war ein vergleichbarer Haushalt, aus dem wir die jetzt erworben haben. Die sind also nicht mehr einfach, ist zwar noch so Biedermeier, aber das ist eben .... Wir zeigen Anfang der zwanziger Jahre und ja, die haben sich nicht regelmäßig neue Möbel gekauft, also wir können jetzt hier eigentlich, bis auf'n paar so kleinere Haushaltsgegenstände, hier keine Sachen aus den zwanziger Jahren dann reinstellen, ne. Denn das war für die nicht möglich, da auf dem neusten Stand zu bleiben, war ja auch nicht wichtig. Ja, manchmal bin ich auch schon hier reingegangen und hab' dann so gedacht: ‚Na, das wird alles 'n bißchen zu schick, also es sieht alles noch so sauber aus mit den Wandbemalungen, mit den Schablonen, es wirkt alles noch so .... ja, so richtig ordentlich, so wie man sich das vielleicht auch heute schon wieder vorstellen kann mit so Schablonen, aber so hat's natürlich für die nicht ausgesehen, das ist ganz klar.' Also vielleicht, ich denke, wenn die jetzt hier reinkommen würden, die fänden's selber 'n bißchen zu sauber, zu ordentlich, so frisch gestrichen war's denn sowieso nicht lange, ne. Und es ist auch die Frage, wie soll man das vermitteln? Wir können hier nicht vermitteln, wie die Leute hier wirklich gelebt haben, ne .... wie eng das hier war. Wenn die Besucher und Besucherinnen hier durchgehen, und ist es für sie eng auf'm Flur, dann empfinden se das möglicherweise auch als eng, aber sonst .... wohl nicht. Was das hieß, hier wirklich zu wohnen, zu schlafen, und nur einen Ofen hier zu haben in diesem Haus. Mitte des Jahrhunderts waren das hier drei Erwachsene und zum Teil fünf Kinder. Das kann man sowieso nicht vermitteln. Gerüche, all das. Wir können auch die Dunkelheit, die hier geherrscht hat im Winter, ne, das alles, das geht ja nicht. Die Leute erleben das ja im Tageslicht und nicht mit diesen Petroleumfunzeln, ne."[626]

Nach diesen Ausführungen von Michaela Linge, mit welchen dem Zuschauer die Frage der Authentizität musealer Inszenierung erneut ins Bewußtsein gerufen wird, stellt der letzte Teil der Sequenz schließlich das restaurierte und entsprechend möblierte Innere des Tagelöhnerhauses vor: Während mehrere Einstellungen die im Erdgeschoß des Gebäudes aufgestellten Monitore, die ursprünglichen Tapeten- und Putzschichten neben einem an der Wand hängenden großen Kruzifix, einen Blick aus der Schlafkammer über die mit Bettzeug versehene Bettstatt hinweg durch die von einer Plexiglasscheibe ersetzte Wand in die Küchennische des Flures und den mit Stubenbank, Tisch und

[626] VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:33:57–0:36:32.

Stühlen möblierten und mit Gardinen, einer Petroleumlampe, frischen Blumen, einer Kaffeekanne aus Blech und weiteren zeitgenössischen Gebrauchsgegenständen ausgestatteten Wohnraum zeigen, ergänzt die Kommentarsprecherin in Hinblick auf das dieser Präsentation zugrundeliegende Konzept die folgenden Informationen: „Die freigelegten Farbschichten sind aus museumsdidaktischen Gründen nicht zugeputzt worden. Sie sollen im Zusammenspiel mit Fernsehmonitoren zur Auseinandersetzung mit den historischen Veränderungen des Hauses und seiner Sozialgeschichte anregen."[627]

Auf diese Weise bilden die Aufnahmen von der Einrichtung des Erdgeschosses zu Beginn dieser Sequenz in Verbindung mit der Vorstellung der restaurierten und vollständig möblierten Räume in der letzten Einstellungsfolge für den Autor den augenfälligen Abschluß eines einschneidenden Transformationsprozesses:

> „Den Endpunkt des Wandlungsprozesses markiert die Einrichtung des Hauses. Damit wird auch die Wohnung neu in Besitz genommen. [....] In dieser Sequenz wird die Konfrontation des Altzustandes mit dem späteren musealen Zustand aus der zweiten Sequenz aufgelöst: Die Bilder der provokativen und dem Spannungsaufbau dienenden Gegenüberstellung werden hier im Ereigniszusammenhang wiederholt, ihre Bedeutung wird jedoch erweitert. Sie sollen nicht einfach die neu eingerichteten Räume zeigen, sondern darüber hinaus noch deutlicher auf das didaktische Konzept der ‚Verfremdung' verweisen. Freigelegte Farbschichten neben dem Kruzifix, Monitore in Küchennische und Stube, eine Plexiglaswand zwischen Küchennische und Schlafkammer: Es wird deutlich, daß beim Rösebecker Tagelöhnerhaus eine ungestörte Annäherung an eine fallbezogene und reale Alltagswelt gar nicht Ziel der musealen Inszenierung war. Die Museumsmacher stellen sich nicht nur zur neuen Identität des Hauses, sie verstärken sie sogar."[628]

Mit der *dreizehnten* und letzten *Sequenz* [ab 0:36:56] des Films nehmen die letzten Besitzer des Hauses, Familie Simon, und die Protagonistin und frühere Bewohnerin Elisabeth Freise das nun endgültig zum Ausstellungsstück gewandelte Gebäude erstmals wieder in Augenschein: „1. Juli 1992: Das Tagelöhnerhaus wird eingeweiht. Es ist zum festen Bestandteil des Museumsdorfes geworden. Die ersten Besucher sind die Familie Simon und Frau Freise. Ihre Reaktionen verfolgen die Museumsfachleute mit besonderem Interesse."[629]

---

627 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:36:39–0:36:54.
628 Ballhaus o.J.[b]:10.
629 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:37:01–0:37:19.

Nachdem das Ehepaar Simon gemeinsam mit seiner erwachsenen Tochter das Haus betreten hat, schauen sie sich zunächst in der Wohnstube im Erdgeschoß um: „Jetzt können wir direkt gleich einziehen hier, nich'." „Hmhm ...." [Joachim Kleinmanns aus dem Off:] „Ja haben se 'n Koffer bei?" „Den können wir holen, das is' kein Problem."[630]

Anschließend besichtigen die Simons in Begleitung von Museumsmitarbeiterin Michaela Linge und Bauhistoriker Joachim Kleinmanns den Anbau des Gebäudes, wobei die Kamera das Öffnen der Tür und den Eintritt der Besucher äußerst unkonventionell aus dem Inneren des Stallanbaus heraus verfolgt. Hier verschaffen sich die Gäste zunächst im Vorraum einen ersten Überblick: „Richtig original ...." „Ja, das is' das richtige ...." „Die Ziege da .... Und dat is' das Schwein ...." „Können auch rein .... Nee, hast Du 'n Schlüssel?" „Na, lassen se doch, wir sehen's schon so ...." „Ich dacht' Du wollst' rein ...." [Joachim Kleinmanns öffnet das Gatter zum Schweinekoben und Vater, Mutter und Tochter gehen in gebückter Haltung durch den halbhohen Türausschnitt hinein und schauen sich um, die Kamera folgt ihnen in den niedrigen Raum:] „Das original Schweinegelände. So war's auch drin, diese alten Ställe ...." „Ja das haben wir ja nach den Resten, die's noch gab' ...." „Dieser Melkschemel ...." [Während sie den Schweinekoben wieder verlassen, bemerkt Heinrich Simon:] „Das einzige was war, war die Toilette, ne, die war hinten am Holzstall, ne ...." „Na is' doch egal ...." „War so'n kleines ...., wie oben, is' doch auch so'n kleines Häuschen draußen ...." [Darauf Michaela Linge:] „Frau Freise sagte, es wäre hier unten gewesen, oder? Und Herr Steffens hat es auch gesagt im Interview ...." „Ja aber nachher war's aber draußen am Schuppen."[631]

Während nun Familie Simon gemeinsam mit Michaela Linge und Joachim Kleinmanns ihr ehemaliges Haus nochmals von außen betrachtet, gibt Heinrich Simon überraschend eine Anekdote zum besten, welche erneut die geringe Wertschätzung des Gebäudes vor seiner Übertragung ins Freilichtmuseum belegt und auf diese Weise den erstaunlichen Wandel von einem Abrißgebäude zu einem vielbeachteten Ausstellungsstück unterstreicht: „Ja wenn's hier auch noch mal so lange steht ...." „Wir werden uns Mühe geben." „Ach das wird noch länger stehn, wo's jetzt restauriert ist ...." „Ja, das wird dann ja auch ständig gepflegt, wenn was dran ist ...." „Das muß ja sein ...." „.... jeder Schaden sofort wieder behoben." „Wäre ja dann doch schade gewesen, wenn wir's abgerissen hätten, ne?" „Hm. Abjerissen hätte ich dat nicht!" „Nein, weil die Leute damals doch sagten: ‚Is' doch gut, daß es nich' abgebrannt ist, jetzt krie-

630 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:37:21–0:37:28.
631 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:37:37–0:38:23.

gen se wenigstens mehr dafür', und dann hätten se aber nich' diese ....“ „Ach ne, wenn's abgebrannt wär', hätt' ich mich besser gestanden. Auch wie damals die Scheune da nebenan abjebrannt, ne, da hatten wir sieben Gasflaschen da drinne' stehen. Wenn die mit hochjegangen wärn .... Ich sach', wenn jetzt der Eigentümer mal helle wach is' und schmeißt mal eben 'n Streichholz dazwischen, ne, dann .... isses mit weg. Ich sach': ‚Ich gebe 'ne Kiste Bier, wenn ihr's ansteckt.' Ja ....“[632]

In den folgenden Einstellungen begutachtet Elisabeth Freise die Inneneinrichtung des Hauses, wobei sie insbesondere die Sitzfläche und den Kasten der Bank in der Wohnstube in Augenschein nimmt: „Dies war höher .... Dies war höher und dann noch so große Schubladen waren das, so .... [sie demonstriert die Abmessungen mit den Händen]“[633] Sodann verfolgt Elisabeth Freise auf einem direkt neben der von ihr soeben betrachteten Stubenbank aufgestellten Monitor sichtlich gerührt jene Filmsequenz, welche sie bei der Beschreibung der ursprünglichen Bank im noch unrestaurierten Tagelöhnerhaus an seinem alten Standort in Rösebeck zeigt.

Mit dieser Äußerung Elisabeth Freises wird der Zuschauer anhand eines ihm mittlerweile vertrauten Gegenstandes, dessen Rekonstruktion er von der ersten Beschreibung des Objektes durch die Protagonistin bis zu seiner Aufstellung im wiedererrichteten Gebäude des Museumsparks detailliert mitverfolgen konnte, abschließend nochmals darauf hingewiesen, daß eine authentische Wiederherstellung trotz aller Bemühungen der Museumsmacher selbst bei alltäglichen Gebrauchsgegenständen wie dieser Stubenbank kaum möglich ist und somit jede Art von musealer Inszenierung immer ein Versuch der Annäherung an die Wirklichkeit bleiben muß:

> „An dieser Sequenz zeigt sich auch sehr deutlich, daß die beiden Filmebenen der ‚inneren' (Bewußtseins-) und ‚äußeren' (baulichen) Prozesse im Film in direktem Zusammenhang stehen und hier lediglich zum Zweck der Beschreibung der inhaltlichen Erzählstränge getrennt wurden. Dramaturgisch von besonderer Bedeutung ist nicht nur die Begutachtung und deutlich werdende neue Wertschätzung des Hauses, sondern auch die Wiederholung der Fernseheinspielung vom Beginn des Films: Während dort die reale Gegenwart mit der musealen Zukunft konfrontiert wird, führt der Museumsclip nun mit Frau Freise auch den Betrachter des Films zurück in die Vergangenheit. Die Aufnahmen zeigen Frau Freise im alten Haus am alten Standort und

632 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:38:29–0:39:29.
633 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:39:30–0:39:40.

sind somit trotz der medialen Verfremdung der musealen Situation noch die authentischsten Belege des in Rösebeck vorgefundenen und im damaligen Bewußtsein der Bevölkerung verankerten Altzustandes des Tagelöhnerhauses. In der letzten Szene mündet der Film in eine visuelle Bilanz der Bemühungen um Wiederherstellung einer historischen Realität im Museum. Sie unterstreichen, was bereits im Verlauf der Filmhandlung deutlich wurde: Auch im Freilichtmuseum ist eine Wiederaneignung einer konkreten historischen Identität nicht möglich. Obgleich die Ganzteiltranslozierung hier gegenüber einer konventionellen Umsetzung erhebliche Vorteile bietet, ist es dennoch so wie mit einem ausgestopften Tier: Es verweist als Modell allenfalls auf idealtypische Gattungsmerkmale, nicht einmal dies ist garantiert. Insofern ist die beim Rösebecker Tagelöhnerhaus vorgenommene Verfremdung der musealen Inszenierung ein bemerkenswerter Versuch beim Ringen der Museumsmacher um Authentizität.“[634]

In der sich hieran anschließenden letzten Einstellungsfolge des Films strömt eine gerade einem großen Reisebus entstiegene Besuchergruppe auf das Museumsgelände und in das Tagelöhnerhaus hinein, wo sie zunächst den Flur in Augenschein nimmt: „Auch die Rösebecker Bevölkerung ist angereist, um den Wandlungsprozeß des alten Hauses zu begutachten und es im musealen Kontext neu wahrzunehmen.“[635] Während die Besucher hier dichtgedrängt zusammenstehen, denken einige von ihnen an den ursprünglichen Zustand des Gebäudes zurück, welcher offenbar in zahlreichen Details nicht ihren eigenen Erinnerungen zu entsprechen scheint: „Das war zu ....“ „Hier ham' se einfach drauf los ....“ „Ja aber das war doch damals zu hier ....“ „Das war zu ....“[636] Von einem kurzen Tonüberhang begleitet wird das Bild nun eingefroren und bildet auf diese Weise den Hintergrund für den in Form von Schrifttafeln eingeblendeten Abspann [ab 0:40:20, Filmende bei 0:40:56].

Daß es sich bei dieser im Verlauf des Filmes unter den verschiedensten Aspekten betrachteten Ganzteiltranslozierung nicht lediglich um die Verlegung eines erhaltungswürdigen Objektes an einen neuen Standort und damit um die Bewahrung eines Kapitels regionaler Sozialgeschichte, sondern um einen bereits im Titel seines Films anklingenden, umfassenden Transformationsprozeß handelt, zeigen auch die abschließenden Überlegungen des Autors zu der mit dieser Umsetzung einhergehenden Identitätsveränderung des Gebäudes:

634 Ballhaus o.J.[b]:10–11.
635 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:40:08–0:40:19.
636 VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM: 0:40:17–0:40:24.

„Wie bedeutsam das Ereignis für die Rösebecker Bevölkerung ist, das vermittelt im Film bereits der eintreffende große Reisebus. Wenn die Dorfbewohner dem Haus in großer Anzahl ihre Referenz erweisen und es fast andächtig durchschreiten, wird mit ihrer neuen Sicht auf das Museumsobjekt auch dessen enormer Verwandlungsprozeß deutlich. [....] das Gebäude ist nicht mehr länger Ort der alltäglichen Nutzung, sondern didaktisches Modell. Es ist nicht mehr das Tagelöhnerhaus aus der Hungerstraße, mit dem sie eine lange affektbeladene Assoziationskette verband, wahrscheinlich sind sie inzwischen stolz darauf, daß dieses schöne Häuschen Rösebeck im Museumsdorf würdig vertritt. [....] Der Verwandlungsprozeß des Tagelöhnerhauses findet jedoch nicht nur in den Köpfen der Rösebecker statt. Es ist eine tatsächlich sehr reale Veränderung. Alte Bewertungskriterien verlieren ihre Bedeutung mit den massiv vorgetragenen neuen Wertschätzungen, viel mehr aber noch durch den realen Umzug in einen räumlichen und sozialen Kontext, in dem dem Gebäude als Modell eine neue Bedeutung zufällt. Den entscheidenden Anstoß zur veränderten Rezeption vermittelt jedoch der Um- und Rückbau des Gebäudes in ein idealtypisches Zeit- und Sozialmuster, das damit offenbar auch für die Hausnachbarn seine Individualität und damit seine Identität verliert. [....] Das grundsätzliche Problem des Museums, auch über eine sehr gelungene Rekonstruktion eines idealtypischen Zustandes niemals die Transposition in reale Lebenswelten vollziehen zu können, erfährt hier lediglich seine Fortsetzung.“[637]

[637] Ballhaus o.J.[b]:8.

Copyrighted material

3.8 LÖWE FRISST GAMS

„Das ist die Mälzerei gewesen. Durch die ist die Brauerei abgebrannt. [....] Wo die gestanden hat, da steht heute die neue Brauerei. Und das war im neuen Sudhaus der ersten Biersieder. Und das ist ein Großonkel von mir. Der hat auch Pauli geheißen. Da sind noch Leute dagewesen – Heizer und Pumpauf. Zu zweit waren die im Sudhaus, wenn sie abgemaischt haben. Mit den Jahren hat sich das alles wegrationalisiert. Die Arbeit ist mehr geworden, die Leut' sind weniger geworden."[638]

Im Gegensatz zu seinen bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen, in Göttingen, im benachbarten Eichsfeld und in Niedersachsen gedrehten Filmen wendet sich Edmund Ballhaus mit der im Jahre 1992 veröffentlichten Dokumentation LÖWE FRISST GAMS[639] einer völlig anderen Region zu, dem etwa zehn Kilometer südwestlich des Chiemsees gelegenen oberbayerischen Fremdenverkehrsort Aschau und der hier seit Generationen ansässigen Schloßbrauerei, welche 1990 von der Löwenbräu AG aufgekauft wurde und zum Jahresende 1991 ihren Betrieb endgültig einstellte. Bereits der treffend gewählte Titel dieses von der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film und dem Seminar für Volkskunde der Georg-August-Universität Göttingen im Auftrag des Heimat- und Geschichtsvereins Aschau produzierten und in den Verleih des IWF übernommenen Films – der Löwe als Signet der Münchner Löwenbräu verschlingt die Gams, Emblem der Hohenaschauer Schloßbrauerei – läßt den Zuschauer die weitreichenden Konsequenzen erahnen, welche sich aus dieser Übernahme sowohl für die Beschäftigten des Betriebes als auch für die Region insgesamt ergeben sollten. Im Verlauf einer sich in mehreren Etappen über den Sommer des Jahres 1991 erstreckenden Feldforschung, welche ebenso wie die anschließenden Dreharbeiten in Zusammenarbeit mit dem in der Gemeinde Aschau aufgewachsenen und auf diese Weise mit der Region und ihren Bewohnern bestens vertrauten Gewährsmann und Mitinitiator Georg Antretter durchgeführt wurde, entwickelte der Autor jedoch ein über die ursprünglichen Vorstellungen seiner Auftraggeber hinausreichendes Filmkonzept:

---

638 Protagonist Paul Wörndl, Biersieder der Hohenaschauer Schloßbrauerei, in LÖWE FRISST GAMS: 0:08:16–0:09:49.

639 LÖWE FRISST GAMS
Prod.: 1991; Publ.: 1992; Betacam SP; Farbe; 47 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Georg Antretter; Kamera: Edmund Ballhaus; Kamera-Assistenz und Ton: Matthias Henkel; Interviews: Georg Antretter; Schnitt: Karin Weigt; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen und Seminar für Volkskunde Göttingen in Kooperation mit dem Heimat- und Geschichtsverein Aschau; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

„Die Aschauer Schloßbrauerei, deren Schließung nach dem Aufkauf durch die Münchner Löwenbräu AG bevorstand, sollte nach den Vorstellungen des Aschauer Heimatvereins und seines Mitgliedes Georg Antretter, der als Volkskundler dann auch die Verbindung zu mir hergestellt hatte, noch einmal im Betrieb für die Nachwelt dokumentiert werden. Ich erinnere mich an Diskussionen während der Filmarbeiten, die unterschiedliche Schwerpunktsetzungen sehr deutlich werden ließen. Einerseits wollte ich dem Wunsch der Initiatoren entsprechen und die Musealität der Brauerei dokumentieren, andererseits konzentrierte sich mein Dokumentationsinteresse auf die noch in der Brauerei beschäftigten Menschen, denen der Verlust ihres Arbeitsplatzes drohte. Bei dieser thematischen Fokussierung mußte dann auch der Blick weg von der Brauerei auf die Region fallen [....]. Da es mir bereits bei meinem ersten mehrtägigen Feldforschungsaufenthalt gelang, einen guten Zugang zu zwei Arbeitern der Brauerei zu finden (dem Sieder Pauli Wörndl und dem Bierfahrer Erich Wirth), mit deren Hilfe sowohl der Brauereibetrieb (mit Schwerpunkt Sud) als auch die Beziehung der Brauerei zur Region darstellbar waren, konnte ich unter dem Druck der bevorstehenden (aber nicht terminierten) Schließung den Beginn der Dreharbeiten forcieren. Im nachhinein bedauere ich die etwas eilige Durchführung des Projektes, weil der Aspekt des Konflikts, in dem sich eine Fremdenverkehrsregion zwischen Selbstbestimmung und traditioneller Identität auf der einen und Fremdbestimmung und Folklorisierung auf der anderen Seite befindet, im Film nicht systematisch und gut recherchiert, sondern eher beiläufig und unstrukturiert erfaßt wird. Andererseits stehen die Probleme der in der Brauerei Beschäftigten im Vordergrund; die Ausweglosigkeit ihrer Situation, der Verlust verantwortlicher und befriedigender Arbeit und wiederum das Ausgeliefertsein angesichts gesellschaftlicher und ökonomischer Umwälzungsprozesse haben mich die Schwerpunkte setzen lassen, die im Film ihren deutlichen Niederschlag finden.“[640]

Dennoch beschränkt Edmund Ballhaus seinen Blick nicht auf die Schloßbrauerei und das berufliche und persönliche Schicksal der hier beschäftigten Menschen, sondern bezieht das regionale Umfeld, welches zunächst lediglich den Hintergrund für dieses ökonomische und soziale Drama zu bilden scheint, anhand von verschiedenen, mit der lokalen Bierproduktion thematisch verbundenen Exkursen in seine Darstellung mit ein. Dabei werden die Aussagen von Bewohnern dieses im Wandel begriffenen Raumes der in drei Phasen gegliederten Sudbereitung gegenübergestellt, welche sich wie ein roter Faden durch

[640] Befragung Edmund Ballhaus 1997:443–444.

	0:00:00	Filmtitel	
		1. Teil – Annäherung an das Thema [3:49]	
1.	0:00:10	Aschau und die Schloßbrauerei	1:12
2.	0:01:22	*Der Trachtenerhaltungsverein:* 1. Heimatabend (1) 2. Georg Pfaffinger zur Schließung der Schloßbrauerei 3. Heimatabend (2)	2:37
		2. Teil – Im Sudhaus I [2:49]	
3.	0:03:59	1. Einmaischen 2. Brotzeit	2:49
		3. Teil – Die Brauerei und die Region [15:10]	
4.	0:06:48	Brauereien in der Region	1:05
5.	0:07:53	*Zur Geschichte der Schloßbrauerei:* 1. Einführung 2. Paul Wörndl erinnert sich	1:57
6.	0:09:50	*Die Priener Hütte:* 1. Die Getränkeexpedition der Brauerei 2. Auf der Hütte 3. Franz Pertl zur Übernahme der Schloßbrauerei	5:19
7.	0:15:09	*Der Bierfahrer Erich Wirth:* 1. Bierauslieferung (1) 2. Erich Wirth zu den Veränderungen der letzten Jahre 3. Bierauslieferung (2) 4. Erich Wirth über die Einheimischen und das Aschauer Bier 5. Bierauslieferung (3) 6. Erich Wirth zu den Problemen der Region	6:49
		4. Teil – Im Sudhaus II [4:10]	
8.	0:21:58	1. Abmaischen 2. Reinigen des Maischebottichs 3. Abläutern und Hopfung	4:10
		5. Teil – Die Menschen und die Region [14:02]	
9.	0:26:08	*Der Aschauer Markt:* 1. Markttreiben 2. Faßlstemmwettbewerb	3:58
10.	0:30:06	*Gasthaus Höhenmoos:* 1. Bieranlieferung 2. Erinnerungen der Bierfahrer	3:06
11.	0:33:12	*Paul Wörndls Landwirtschaft:* 1. Die Arbeit im Nebenerwerbsbetrieb 2. Die „Gemse“	2:50
12.	0:36:02	*Im Bistro:* Jüngere Gäste zum Thema Tradition und Fortschritt	4:08
		6. Teil – Im Sudhaus III [4:44]	
13.	0:40:10	1. Abschluß des Sudprozesses 2. Frühstück im Braustübl 3. Löwenbräu statt Schloßbrauerei	4:44
		7. Teil – Ausklang [1:10]	
14.	0:44:54	Paul Wörndls Resümee	1:10
	0:46:04	Abspann	
	0:46:53	Filmende	

den 47-minütigen Film zieht, den Zuschauer auf diese Weise immer wieder zu Protagonist Paul Wörndl zurückkehren läßt und es dem Autor zugleich ermöglichte, die eigenen Vorstellungen mit den Vorgaben des Aschauer Heimatvereins harmonisch zu verbinden:

> „Obgleich dem letzten Sudbetrieb im Film eine besondere Rolle zukommt, geht es hier weder um die Darstellung des musealen Sudhauses noch um den Produktionsablauf in der Brauerei. Im Gegenteil bleibt der Einblick des Betrachters auf das Arbeitsfeld des Sieders Pauli Wörndl begrenzt. Am Beispiel der von der Schließung betroffenen Schloßbrauerei Hohenaschau wird vielmehr das Spannungsfeld zwischen Tradition, Fortschritt und Folklorisierung einer Region beleuchtet. Da sind einerseits die Dorfbewohner, die in einer peripheren Region zunehmend weniger herkömmliche Arbeitsplätze finden; da ist der Verlust von identitätsbindenden Beziehungen zu Arbeitsfeldern und solchen Symbolen der Eigenständigkeit wie der Brauerei. Flankiert wird diese Entwicklung von der einigermaßen lukrativen Alternative, die der Tourismus bietet: Die Vermarktung einer Scheinidentität an die ‚Fremden', die wie der genannte Großkonzern aus der Stadt aufs Land drängen. In dem hier vorgefundenen idyllischen Umfeld werden Häuser zu Zweitwohnsitzen umfunktioniert und somit ein Preisniveau beflügelt, das die Einheimischen hinausdrängt. Sie werden zu Pendlern oder ziehen fort, dorthin, wo sie Arbeit erhalten oder die Mieten bezahlbar sind. Die Risse in dieser aufbrechenden Idylle werden im Film deutlich, wenn die Betroffenen ihre eigene Situation reflektieren und wenn sich ihnen die Kamera auf unterschiedlichen Ebenen nähert: Auf der einen Seite bei ihrer Arbeit zu Hause oder im Braubetrieb, wobei, etwa bei der Bierauslieferung, die soziale Vernetzung mit der Region deutlich wird; auf der anderen Seite bei ihrer Begegnung mit dem Tourismus, der zunehmend auch die ökonomische Seite ihres Lebensalltages bestimmt."[641]

Die erste Einstellung des Films zeigt nach einer Aufblende zwei Alphornbläser auf der Bühne eines Festsaales: Während die beiden in bayerische Tracht gekleideten Männer kräftig in ihre mächtigen Instrumente stoßen, wird über dem unteren, im Halbdunkel liegenden Teil des Bildes der Filmtitel eingeblendet.[642] Durch einen Tonüberhang mit der *ersten Sequenz* [ab 0:00:10] verbunden schließen sich nun Aufnahmen des Chiemgaus, des Schlosses und des Ortes

641 Ballhaus 1995b:317.

642 Obwohl nicht auf den ersten Blick als solches zu erkennen, handelt es sich bei der Titeleinstellung nicht um bewegte Filmbilder, sondern um ein von den Klängen der Alphörner begleitetes, das heißt mit dem entsprechenden Ton unterlegtes Standbild.

Aschau mit der hier beheimateten Schloßbrauerei an. Zu den stimmungsvollen ersten Eindrücken dieser zumindest auf den ersten Blick noch „heilen Welt" nimmt die Kommentarsprecherin – deren bayerisches Idiom mit dem Thema in idealer Weise korrespondiert und dem Zuschauer zugleich Kompetenz und Authentizität signalisiert – ihre einführenden Erläuterungen auf: „Aschau im Chiemgau: Bedeutender Adelssitz in den vergangenen Jahrhunderten, heute oberbayerische Fremdenverkehrsgemeinde mit 4120 Einwohnern im Haupt- und 1150 im Zweitwohnsitz. Die Schloßbrauerei: Nach dem Verkauf der bisher im Familienbesitz befindlichen Brauerei an die Münchner Löwenbräu AG steht heute ihre Schließung kurz bevor."[643] Während sich hieran ein bildfüllend eingeblendetes zeitgenössisches Portrait von Theodor von Cramer-Klett und historische Fotografien seines Sohnes im Kreise der Familie sowie alte Ansichten der Brauerei und des Schlosses anschließen, fährt die Sprecherin mit einem kurzen Rückblick in die Familiengeschichte des Gründers fort und leitet mit der Erwähnung des Trachtenvereins „Die Griabinger" sodann zur folgenden Sequenz über: „Im Jahre 1875 erwarb der Großindustrielle Theodor von Cramer-Klett das Schloß Hohenaschau und den dazugehörigen Besitz. Sein Sohn Theodor II. führte in den folgenden Jahrzehnten fern der industriellen Produktionsstätten das Leben eines Adeligen. Unter seiner Regie entstanden auch das Schloß und die Brauerei in neuer Pracht. Darüber hinaus wurde er zum Stifter zahlreicher öffentlicher und kirchlicher Bauten und zum Mäzen örtlicher Vereine; in besonderer Weise tat er sich als Protektor des Trachtenerhaltungsvereins ‚Die Griabinger' hervor."[644]

Zu dieser Sequenz, welche den Betrachter in Form eines historischen Prologs an das Thema heranführt und bereits hier mit Bildern von Alphornbläsern, pittoresken Ortschaften und malerischer Voralpenlandschaft auf die Bedeutung derartiger Szenarien für die regionale Identität verweist, ergänzt der Autor die folgenden Überlegungen:

> „Mit dem Hinweis auf die Bedeutung der Großindustriellenfamilie Cramer-Klett suchten finanzkräftige Städter die ländliche Idylle. Sie können als die Vorläufer der heutigen Touristen angesehen werden, die in Aschau Haus- und Grundbesitz erwerben und somit das Preisniveau beflügeln, bei dem die Einheimischen zumeist nicht mithalten können. Sie bringen jedoch ‚Devisen' und schaffen Arbeitsplätze, so daß sich die Einheimischen letztendlich bemühen, dem pittoresken Bild, das sich die Fremden von Land und Leuten machen, zu entsprechen."[645]

---

643 LÖWE FRISST GAMS: 0:00:17–0:00:41.
644 LÖWE FRISST GAMS: 0:00:43–0:01:21.
645 Ballhaus 1995b:320.

Hierauf schließt sich mit der *zweiten Sequenz* [ab 0:01:22] ein Blick aus dem Dunkel der Nacht durch ein Fenster in das Innere eines Gebäudes auf eine Blaskapelle und eine Trachtentanzgruppe an, während zugleich typisch bayerische Klänge zu vernehmen sind. Im weiteren Verlauf dieser in Hinblick auf ihre formale Gestaltung bemerkenswerten Einstellung erscheint das zunächst bildfüllend gezeigte Fenster des Festsaales, durch welches die Kamera das Geschehen im Inneren verfolgt, nach dem Aufziehen des Kamerazooms lediglich noch als ein in die nächtliche Umgebung eingebettetes helles Rechteck.[646] Mit der nächsten Aufnahme wechselt der Film in den Saal über und man erkennt, daß es sich bei der Gruppe um ein Schuhplattler tanzendes Ensemble handelt, welches auf der hell erleuchteten Bühne gerade seine Vorführung beendet; ein Schwenk über das zahlreich erschienene, an Tischen bei Bier und Bretzen sitzende Publikum, welches der Darbietung begeistert Applaus spendet, verdeutlicht dem Zuschauer das Ambiente dieses Heimatabends. Nach diesem ersten Eindruck von einer der zahlreichen Veranstaltungen des örtlichen Trachtenerhaltungsvereins „Die Griabinger" zeigt die hierauf folgende, von einem kurzen, einführenden Kommentar eröffnete Einstellung zunächst mehrere traditionell gekleidete Besucher im hinteren Teil des Festsaales, wo ihnen Georg Antretter das Mikrofon über den Tisch entgegen hält, jedoch selbst nicht im Bild erscheint: „Georg Pfaffinger vom Trachtenerhaltungsverein ‚Die Griabinger' zum aktuellen Aschauer Gesprächsthema, die Schließung der Schloßbrauerei."[647] Nun äußert sich Vorstandsmitglied Georg Pfaffinger im charakteristischen, jedoch auch für einen „Zugereisten" noch verständlichen regionalen Dialekt zu der bevorstehenden Übernahme: „Wir hab'n, also wo mer des gehört ham' vor Jahren, daß die Cramer-Klettsche Brauerei verkauft werd oder verpachtet werd an die Löwenbrauerei, ham' mer des mit Bedauern vernommen. Aber i möcht' sag'n, gut, mir Bayern oder mir Aschauer und mir Griabinger trinken weiter hier Bier, wenn's a' koa Aschauer Bier mehr is', also koa Schloßbrauerei Bier mehr is', mir bedauern des, aber i' möcht' des jetzt beziehn auf unsern Trachtenverein deswegen, wenn's jetza, egal was für a' Bier hier in Aschau dann hernach getrunken wird, der Name Cramer-Klett wird bei uns im Trachtenverein ‚Die Griabinger' niemoals vergessen werd'n, mir san diesem Mann zu soviel Dank verpflichtet, daß mer uns immer gern erinnern an die Familie von Cramer-Klett, a' wenn mer doabei koa Aschauer Bier mehr trinken."[648] Hieran schließt sich der Auftritt einer weiteren, diesmal gemischten Tanzgruppe auf der Bühne des Festsaales an: Zwischenschnitte zeigen währenddessen die in kurzen Lederhosen ihre Blechblasinstrumente spielenden Musiker und auch einige ebenfalls in Tracht gekleidete Kinder am Ran-

---

646 Vgl. LÖWE FRISST GAMS: 0:01:22–0:01:28.
647 LÖWE FRISST GAMS: 0:01:43–0:01:51.
648 LÖWE FRISST GAMS: 0:01:52–0:02:53.

de der Bühne, wobei sich zwei Buben völlig unbeeindruckt vom übrigen Geschehen mit einem „Nintendo Gameboy" beschäftigen. Bei der Gestaltung dieser Sequenz,[649] einer ersten Begegnung mit dem in dieser Fremdenverkehrsregion allgegenwärtigen Folklorismus, standen für Edmund Ballhaus die folgenden Überlegungen im Vordergrund:

> „Die Cramer-Kletts sind seit Generationen Förderer des örtlichen Trachtenerhaltungsvereins ‚Die Griabinger'. Indem als häufigste Veranstaltung [....] ein Heimatabend gezeigt wird, ist der Übergang zum Filmgeschehen vollzogen. Der Heimatabend bietet die Möglichkeit, im Gespräch mit einem Vorstandsmitglied die Schließung der Brauerei, aber auch die besondere Beziehung des Trachtenerhaltungsvereines zur Familie Cramer-Klett zu thematisieren. Auf den wortreichen Dank an die großen Förderer folgt der Schnitt auf ein Trachtenpärchen, das sich küssender- und tanzenderweise dem touristischen Publikum präsentiert. Das Heimatabendidyll wird durch die Kameraführung in Frage gestellt, die das Geschehen nicht aus der Zuschauerperspektive, sondern vom Künstleraufgang aufnimmt und mit der Großaufnahme eines Computerspiels konfrontiert, mit dem sich die auf ihren Auftritt wartenden Kinder die Zeit vertreiben."[650]

Mit dieser symbolträchtigen Einstellung,[651] welche bei einem außenstehenden Betrachter anfangs ein gewisses Erstaunen auszulösen vermag, vermittelt der Autor dem Zuschauer eine erste Ahnung vom Leben zwischen Tradition, Fortschritt und Folklorisierung in dieser von sozialem und ökonomischem Wandel bestimmten Fremdenverkehrsregion und läßt zugleich die vorangegangenen Aufnahmen der Trachtentanzgruppe und der übrigen Darbietungen des Heimatabends in einem neuen Licht erscheinen: Während zu Beginn dieser Einstellung lediglich ein zunächst bildfüllend aufgenommenes, taschenrechnergroßes Computerspiel mit dem Schriftzug „Nintendo" auf der Rückseite des Gehäuses zu erkennen ist, erscheinen beim anschließenden Aufziehen des Kamerazooms auch die beiden Spieler im Bild, zwei in bayerische Tracht gekleidete, am Rande der Bühne auf ihren Auftritt wartende, etwa acht- bis zehnjährige Buben. Somit kann diese letzte Einstellungsfolge – neben der bereits zuvor erwähnten ersten Einstellung der Sequenz, welche zu Beginn lediglich das Fenster des Veranstaltungssaales zeigt und auf diese Weise zunächst nur den Blick auf einen Ausschnitt des Geschehens freigibt, bevor dem Zuschauer

---

649 Leider läßt die Kommentarsprecherin den Zuschauer darüber im Unklaren, daß es sich bei dem in dieser Sequenz gezeigten Heimatabend um eine Veranstaltung des örtlichen Trachtenerhaltungsvereins „Die Griabinger" handelt.

650 Ballhaus 1995b:320.

651 Vgl. LÖWE FRISST GAMS: 0:03:31–0:03:38.

nach dem Aufziehen des Kamerazooms das Gesamtszenario und damit eine völlig neue Perspektive eröffnet wird[652] – auch in formaler Hinsicht als besonders gelungen betrachtet werden.

In der *dritten Sequenz* [ab 0:03:59] wendet sich der Film nun dem Sudbetrieb der Schloßbrauerei und damit seinem wichtigsten Protagonisten Paul Wörndl zu. Zu seinen Überlegungen in Hinblick auf eine angemessene Umsetzung des Themas und dem anfangs recht schwierigen Zugang zu den Beschäftigten des Betriebes bemerkt der Autor:

> „Zur Zeit der Filmaufnahmen waren noch 25 Mitarbeiter in der Brauerei beschäftigt. Die Belegschaft stand uns anfänglich sehr reserviert gegenüber. Man vermutete, daß wir im Auftrag des Heimat- und Geschichtsvereins eine technikgeschichtliche Darstellung der musealen Brauerei beabsichtigten, für die sie als unfreiwillige und in dieser Situation sehr unglückliche Statisten zur Verfügung stehen sollten. Ihre ablehnende Haltung änderte sich jedoch mit dem Beginn der Dreharbeiten, in die sie als Gesprächspartner und selbständig handelnde Personen aktiv mit einbezogen wurden. Im Biersieder Pauli Wörndl, der im Herzstück der Brauerei, dem Sudhaus, tätig war und dem Filmteam besonders aufgeschlossen gegenüber stand, fanden wir die Hauptperson unseres Films. Daß er noch dazu wie einige andere Mitarbeiter der Brauerei eine kleine Nebenerwerbslandwirtschaft betrieb, die neben dem Fremdenverkehr für viele Einheimische noch eine erhebliche Rolle spielt, ließ ihn endgültig in den Mittelpunkt des Films treten. Am Beispiel Paul Wörndls, aber auch des Bierfahrers Erich Wirth, konnte sowohl der Braubetrieb dokumentiert als auch die identitätsstiftende Funktion der Brauerei für die Region verdeutlicht werden.“[653]

Nach einer reizvollen Außenansicht des nächtlichen Sudhauses mit seinen hohen, hell erleuchteten Fenstern begleitet die Kamera nun den Biersieder während seiner Tätigkeit im Inneren des historischen Gebäudes, wobei die Kommentarsprecherin den langjährigen Mitarbeiter zunächst eingehend vorstellt, die verschiedenen, von ihm betreuten Bereiche der Sudbereitung benennt und die hier zu verrichtenden Arbeiten erläutert: „Zur selben Zeit in der Schloßbrauerei. Im Sudhaus ist noch Betrieb. Dort arbeitet der Biersieder Paul Wörndl. Ihm ist zum Dezember des Jahres, wenn der Sudbetrieb endgültig eingestellt wird, gekündigt worden. [Pause] Pauli Wörndl kennt jeden Handgriff im Vier-Geräte-Sudhaus genau. Seit 36 Jahren arbeitet er in der Brauerei. Er

652 Vgl. LÖWE FRISST GAMS: 0:01:22–0:01:28.
653 Ballhaus 1995b:318.

ist allein zuständig für die Maischpfanne, den Maischbottich, den Läuterbottich und die Sudpfanne. [Pause] Nachdem er unten in der Maischpfanne Wasser erhitzt hat, überprüft Paul Wörndl nun, wie sich das aus der Pfanne hochgepumpte Wasser mit dem vom Malzboden zugeführten Gerstenmalzschrot im Maischbottich vermischt. In der so entstandenen Maische beginnt der für das Bierbrauen so wichtige Prozeß, bei dem sich Stärke und Eiweiß zu Malzzucker umwandeln."[654] Begleitet von diesem durch zwei Pausen von insgesamt 0:17 Dauer aufgelockerten Kommentar führt der Autor den Zuschauer behutsam an die komplexe Sudbereitung heran, indem er sowohl die verschiedenen, von Paul Wörndl verrichteten Handgriffe als auch die bereits etwas in die Jahre gekommene Technik des Sudhauses zeigt:

> „Eine zentrale Frage kristallisierte sich bereits sehr früh als weichenstellend für den Film heraus: Welche Rolle sollten der Arbeitsalltag in der Brauerei, die Räumlichkeiten, der Sudbetrieb, der Gärkeller, die Abfüllerei, insbesondere natürlich die hier arbeitenden Menschen einnehmen? Letztendlich fiel die Entscheidung gegen eine ausführliche Darstellung des Innenlebens der Brauerei aus, weil die Gefahr bestand, mit der Dokumentation des *gesamten* Produktionsbetriebes die spezifische Problematik zugunsten einer technischen Orientierung aus den Augen zu verlieren. Das Betriebsleben wird im Film auf die Vorgänge im Sudhaus reduziert: Hier finden zum einen die für das Bierbrauen wichtigen Arbeitsschritte statt, zum anderen zeigt sich gerade am Beispiel des Sudhauses, welche handwerklichen Fähigkeiten in einem noch nicht vollständig industrialisierten Braubetrieb gefragt sind. Der komplexe Produktionsablauf im Sudhaus erklärt sich für den Zuschauer neben dem Bild über einen detaillierten Kommentar. Er macht vollends deutlich, was Pauli Wörndl mit diesem Arbeitsplatz verliert. Der Sudablauf selbst wird als wiederkehrende Handlung sozusagen parallel zum übrigen Filmgeschehen gezeigt. Wenn der Sud nach ‚der dritten Fortsetzung' beendet ist, endet mit dem ‚Arbeitsalltag' Pauli Wörndls auch der Film."[655]

Während Paul Wörndl nun die beim Einmaischen anfallenden Arbeiten ausführt und den Ablauf der Mälzung überwacht, fährt die Sprecherin – wiederum unterbrochen von zwei längeren Kommentarpause von insgesamt 0:32 Dauer – mit ihren Erläuterungen fort: „Die Maische wird zweimal wieder hinunter in die Maischpfanne gelassen und dort auf 65, 75 und am Schluß auf 100 Grad erhitzt. [Pause] Zwischendurch nimmt Paul Wörndl die Jodprobe: Sie zeigt

654 LÖWE FRISST GAMS: 0:04:03–0:05:10.
655 Ballhaus 1995b:320.

ihm, wie weit der Verzuckerungsprozeß fortgeschritten ist. [Pause] Während die Maische zum letzten Mal bei 100 Grad vor sich hin siedet, es ist etwa 24 Uhr, bleibt etwas Ruhe für eine kurze Brotzeit."[656] Indem der Film den Bierbrauer in den letzten Einstellungen dieser Sequenz an einem kleinen Tisch direkt neben einem der großen Maischebottiche bei einem Glas Bier zeigt, unterbricht der Autor an diesem Punkt zunächst die Beschreibung des langwierigen Sudprozesses, welcher die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers in Anspruch nimmt und damit trotz einer durch die Verwendung unkonventioneller Kameraperspektiven und Kamerabewegungen unerwartet abwechslungsreichen Gestaltung auf Dauer ermüdend wirken muß. Zu den Entstehungsbedingungen dieser nicht nur durch ihre außergewöhnliche Stimmung beeindrukkenden Sequenz, welche trotz der Komplexität der hier gezeigten Vorgänge jederzeit verständlich bleibt, schreibt Edmund Ballhaus:

> „Mit relativ großem Aufwand war die Beleuchtung im Sudhaus verbunden. Der Handlungsraum, in dem sich der Sieder Pauli Wörndl bewegte, wechselte ständig zwischen vier Sudkesseln, die über zwei Ebenen verteilt waren. Insofern war die Ausleuchtung dieses Hauses (als das man es tatsächlich bezeichnen kann) ein großer Schritt auf dem Weg zur Professionalisierung unserer Filmarbeit; eine gute Ausleuchtung erfordert ebenso gute Kenntnisse wie die Arbeit mit der Kamera oder dem Tonmischpult. Die fertig installierte Beleuchtung ermöglichte es mir, Pauli Wörndl auf all seinen Wegen durch das Sudhaus zu folgen und dabei seine Tätigkeit als ‚Braukünstler' und ‚Hexenmeister' nicht durch ständige Neueinrichtung des Lichtes zu unterbrechen. Die besondere Atmosphäre im nächtlichen Sudhaus trug dazu bei, daß ich Raum und Zeit vergaß und die Nacht im Sudhaus als eines meiner unvergeßlichen Filmerlebnisse in Erinnerung behalten werde. In solchen Momenten tut man nicht einfach seine Arbeit, man wird wirklich hineingezogen in den Strudel der Ereignisse und verliert für einige Zeit den Kontakt zur vorherigen Normalität. Ich betone noch einmal, daß die Grenzüberschreitung, oder anders ausgedrückt, die Auflösung der vorher bestehenden Grenzen und das völlige Hineingleiten in ein Ereignis von den Protagonisten positiv wahrgenommen wird und sich auf ihre Aktionen überträgt."[657]

Die sich hieran anschließende und wiederum von einem erläuternden Kommentar begleitete *vierte Sequenz* [ab 0:06:48] zeigt Aufnahmen verschiedener traditioneller oberbayerischer Brauereien unterschiedlichster Größe und Gestalt und läßt auf diese Weise deutlich werden, daß es sich bei der für Außen-

656 LÖWE FRISST GAMS: 0:05:34–0:06:30.
657 Befragung Edmund Ballhaus 1997:446–447.

stehende recht archaisch anmutenden Hohenaschauer Schloßbrauerei nicht lediglich um ein Relikt aus früherer Zeit handelt, sondern daß derartige Braustätten auch heute noch ihren festen Platz im sozialen und ökonomischen Gefüge der Region einnehmen: „In Oberbayern findet sich eine Vielzahl von Brauereien, die sich nach Größe und Art unterscheiden lassen. Die zahlreichen städtischen Brauereien sind nach wie vor aus dem Stadtbild der oberbayerischen Kleinstädte nicht wegzudenken. Aber auch die überwiegend auf dem Land liegenden Schloß- und Klosterbrauereien prägen im Unterschied zu anderen Gebieten Deutschlands noch immer das regionale Erscheinungsbild. Darüber hinaus existieren noch immer oder auch schon wieder zahlreiche kleine Gasthaus- oder Weißbierbrauereien. Ein Blick auf die Karte verdeutlicht, wie dicht die mehr als dreißig Braustätten im südöstlichen Oberbayern beieinander liegen. Die farbigen Punkte zeigen die unterschiedlichen Brauereitypen, wie sie 1991 noch bestanden. Rot steht für Schloßbrauereien, grün für Klosterbrauereien, gelb für Weißbierbrauerein, weiß für sonstige Brauereien."[658] Eine gegen Ende dieser Sequenz bildfüllend eingeblendete Karte Oberbayerns verdeutlicht dem Zuschauer die von der Kommentarsprecherin angeführte Verteilung der Braustätten.

Mit der *fünften Sequenz* [ab 0:07:53], welche in einer ersten Einstellungsfolge zunächst das auf einem Bergkegel thronende Schloß Hohenaschau mit der am Fuß des Berges liegenden Brauerei, das mit dem Gamsemblem und dem Schriftzug „Cramer-Klett" versehene Wirtshausschild des in Aschau in Sichtweite des Schlosses gelegenen Gasthofes Baumbach und schließlich das Hauptgebäude der zu Beginn des Jahrhunderts neu errichteten Schloßbrauerei zeigt, kehrt der Film wieder zu seinem Ausgangspunkt Aschau zurück: „Eine Schloßbrauerei als Bestandteil eines gutsherrschaftlichen Betriebes finden wir auch in Hohenaschau. Die mittelständische Landbrauerei mit dem Gamsemblem hat einen jährlichen Bierausstoß von etwa 35.000 Hektoliter. Paul Wörndl zur Geschichte des jetzigen Brauereigebäudes."[659] Nach dieser Vorstellung der Cramer-Klettschen Braustätte betrachten Paul Wörndl und Georg Antretter während eines entspannten Gespräches an einem Tisch vor dem Haus des Biersieders gemeinsam historische Fotografien aus der Geschichte der Aschauer Brauerei. In Hinblick auf seine Zusammenarbeit mit Georg Antretter, welcher im Verlauf dieser Sequenz erstmals im Bild erscheint, betont der Autor,

> „[....] daß der Film ohne die Mitarbeit von Georg Antretter, der in der Gemeinde zu Hause ist, nicht möglich gewesen wäre. Er stellte als Mit-

658 LÖWE FRISST GAMS: 0:06:49–0:07:52.
659 LÖWE FRISST GAMS: 0:07:56–0:08:15.

> telsmann mühelos jeden Kontakt her und trug in entscheidendem Maße dazu bei, Barrieren schnell zu überwinden. Seine Binnenperspektive vermittelte mir wesentliche Einsichten, ohne den kritischen Blick von außen zu trüben. Diese Form der Zusammenarbeit erwies sich als sehr fruchtbar."[660]

Während Paul Wörndl nun die alten Aufnahmen erläutert, skizziert er zugleich die auch mit seiner eigenen Familiengeschichte verbundene Entwicklung der Aschauer Brauerei seit Beginn des Jahrhunderts (aufgrund seines ausgeprägten bayerischen Dialekts sind die Ausführungen mit Untertiteln versehen): „Und das ist, wo heute die Brauerei selber steht. Das ist die Mälzerei gewesen. Durch die ist die Brauerei abgebrannt." „Also ist das eine Aufnahme vor dem Neubau?" „Wo die gestanden hat, da steht heute die neue Brauerei. Und das war im neuen Sudhaus der ersten Biersieder. Und das ist ein Großonkel von mir. Der hat auch Pauli geheißen. Da sind noch Leute dagewesen – Heizer und Pumpauf. Zu zweit waren die im Sudhaus, wenn sie abgemaischt haben. Mit den Jahren hat sich das alles wegrationalisiert. Die Arbeit ist mehr geworden, die Leut' sind weniger geworden."[661] Während dieses Gespräches[662] werden verschiedene historische Schwarzweiß-Fotografien der von ihm erwähnten Brauereigebäude und eine weitere Aufnahme seines Großonkels und eines Kollegen während der Arbeit im Sudhaus bildfüllend eingeblendet; ein Zwischenschnitt seines an einer Wiese am Ortsrand gelegenen Hauses vermittelt dem Zuschauer einen Eindruck von der idyllischen Umgebung und der hier noch weitgehend unberührten Natur, in welcher diese Unterhaltung stattfindet. Mit diesem gefühlvoll gestalteten Einblick in die Geschichte der Brauerei mit ihren um die Jahrhundertwende neu errichteten Gebäuden geht der Bericht von Paul Wörndl für Edmund Ballhaus

> „[....] jedoch über eine chronologische Beschreibung hinaus. Seine besondere Beziehung zum Betrieb wird deutlich, wenn er fast zärtlich die Schönheit des Gebäudes lobt, wenn er die Familientradition der Wörndls als Biersieder offenlegt, und wenn er über die veränderten Arbeitsbedingungen spricht."[663]

---

660 Ballhaus 1995b:318.

661 LÖWE FRISST GAMS: 0:08:16–0:09:49.

662 Da Paul Wörndl in dieser Unterhaltung nicht besonders schnell spricht und die von ihm angeführten Sachverhalte zudem recht umständlich beschreibt, konnte der Autor hier – im Gegensatz zu den übrigen, mit Untertiteln versehenen Passagen des Films – während mehr als einem Drittel der gesamten Gesprächsdauer (0:34 von 1:33) auf eine Untertitelung verzichten, um dem Zuschauer im Verlauf dieses ersten Gespräches mit dem Protagonisten eine angemessene Wahrnehmung von Körpersprache und Redegestus zu ermöglichen.

663 Ballhaus 1995b:321.

In dieser atmosphärisch dichten, emotional ansprechenden Einstellungsfolge äußert sich Paul Wörndl auf eine überraschend unbefangene und recht aufgeschlossene Art im Rahmen einer sehr entspannt wirkenden Gesprächssituation, zu der sowohl die verständnisvolle und einfühlsame Art von Georg Antretter als auch die wohlbedachte Auswahl des Gesprächsortes vor dem Haus des Biersieders, einer ihm vertrauten und somit Sicherheit vermittelnden Umgebung also, nicht unwesentlich beigetragen haben dürfte. Weiterhin war es auch das von Edmund Ballhaus wiederholt geforderte,[664] personell auf ein Mindestmaß reduzierte und damit für die Gefilmten überschaubare Aufnahmeteam, welches derartige Gesprächs- bzw. Interviewsequenzen überhaupt erst ermöglichte:

> „[....] wichtig für die Feldforschung sowie für die spätere Aufnahmesituation war die überschaubare Größe des Filmteams. Neben mir und Georg Antretter war als Kameraassistent, Tonmann und Techniker nur noch Matthias Henkel vom Seminar für Volkskunde beteiligt. Diese gering gehaltene Zahl von Mitarbeitern bildete neben der Art des Umgangs mit dem Beteiligten [gemeint ist hier Paul Wörndl – Anm. d. Verf.] und einer entsprechenden Kameraführung den Schlüssel für das ungezwungene Agieren der handelnden Personen. Zwischen Gefilmten und Filmern entsteht so ein Vertauensverhältnis, das sich auch im Film niederschlägt und ein zentrales Anliegen meiner bisherigen Filmarbeit ist. Erst wenn es den Filmemachern gelingt, sich in eine vorgefundene Situation so zu integrieren, daß sie nicht mehr wie Okkupanten erscheinen, die ein ehemals vertrautes Feld besetzen und ihre Zwecke umnutzen und gestalten, wenn die Kamera- und Tonleute die Gefilmten nicht mehr wie auf einem Beutezug umschleichen, erst dann ist die Voraussetzung für Aufnahmen gegeben, bei denen die Gefilmten ihren Alltag wenigstens annäherungsweise auch vor der Kamera weiterleben können.“[665]

Mit der *sechsten Sequenz* [ab 0:09:50] wendet sich der Autor nun den Außenbeziehungen der Brauerei, das heißt ihrer wirtschaftlichen und sozialen Verflechtung mit der umliegenden Region, zu. Eine erste Einstellungsfolge zeigt hierbei zunächst den Hof mit der Getränkexpedition und das Verladen von Flaschenbier vor der Auslieferung an den Kunden: „In der Brauerei werden sieben Sorten Bier, darüber hinaus aber auch verschiedene alkoholfreie Erfrischungsgetränke hergestellt. Von den 25 Mitarbeitern arbeiten 20 in der Produktion oder als Bierfahrer, die das Bier zu Privatkunden und Wirtshäusern in

[664] Vgl. Ballhaus 1995a:21–22.
[665] Ballhaus 1995b:318–319.

die entlegensten Winkel des Chiemgaus fahren."[666] Währenddessen erscheint erstmals ein bärtiger Bierfahrer auf einem Gabelstapler beim Beladen seines LKWs im Bild, welcher jedoch leider nicht mit Namen vorgestellt wird, obwohl er im weiteren Filmverlauf noch mehrfach auftritt und in der zehnten Sequenz auch selbst zu Worte kommt.

Der zweite Teil der Sequenz stellt nun einen der nur unter erheblichem Aufwand zu erreichenden Kunden der Brauerei vor: „Zu der am schwersten erreichbaren Kundschaft zählt die Priener Hütte am Geigelstein. Bereits im Herbst muß hier der gesamte Wintervorrat heraufgebracht werden, da die Hütte in 1400 Metern Höhe oft tief verschneit ist. Das Jahr hindurch ist sie ein beliebtes Ziel für Wanderer und andere Touristen."[667] Nachdem erste Einstellungen einen Eindruck von der Lage des Gebäudes inmitten der herrlichen Gebirgslandschaft vermittelt und Wanderer und Mountainbiker auf dem Weg zur Hütte kurz vor Erreichen ihres Zieles gezeigt haben, führt eine anschließende Kamerafahrt den Zuschauer direkt auf die mit zahlreichen Touristen besetzte Terrasse der Berghütte: „Aber auch Einheimische finden sich häufig auf der Priener Hütte ein, nicht zuletzt deshalb, weil hier mit dem Siegl-Hansel ein weitum bekannter ehemaliger Bierfahrer die Wirtschaft mitbetreut und die Gäste unterhält."[668] Während die Gäste hier beim Bier in der Sonne sitzen, werden sie vom Trompetenspiel des Siegl-Hansel, einem älteren, weißhaarigen Mann, unterhalten:

> „Am Beispiel der entlegenen Priener Hütte wird der Radius der Hohenaschauer Brauerei verdeutlicht. Die Auslieferung erfolgt nicht nur in der ‚Breite', sondern auch in der ‚Höhe'. [....] Die Hütte wird im Film jedoch noch aus einem anderen Grund gezeigt: Hier arbeitet mit dem Siegl-Hansel ein ehemaliger Mitarbeiter der Brauerei, der den Beruf des Bierfahrers idealtypisch verkörpert. Er hat einen besonders guten Draht zu den Besuchern, zu denen neben Touristen auch viele Einheimische zählen. Der Siegl-Hansel kennt die meisten Menschen in der Umgebung sehr gut und weiß viele Geschichten und Anekdoten zu erzählen. Die Bierfahrer sind für viele Menschen des Prientals wichtige Kontaktpersonen, die aufgrund ihrer konstanten und zuverlässigen Präsenz zu Fixpunkten im Alltag werden und damit identitätsstiftend wirken. Selbstverständlich ist sich der Siegl-Hansel seiner Wirkung bewußt und setzt sie auch im Sinne einer ‚touristischen Attraktion' ein, wenn er nicht mehr spontan, sondern in steter Regelmäßigkeit auf sei-

666 LÖWE FRISST GAMS: 0:09:55–0:10:21.
667 LÖWE FRISST GAMS: 0:11:07–0:11:25.
668 LÖWE FRISST GAMS: 0:11:43–0:11:55.

ner Trompete die neue Stunde einleitet. Die im Film gezeigte Vorführung deutet auf einen Schnittpunkt zwischen Selbst- und Fremdbestimmung hin: Der ehemalige Bierfahrer führt sich vor, er präsentiert die musikuntermalte Idylle. Diese Idee nehmen die folgenden Landschaftsbilder auf und leiten vom Tag auf den Abend über."[669]

Während nun der Siegl-Hansel auf der Terrasse zwischen den Tischen stehend traditionelle Weisen auf der Trompete spielt, schwenkt die Kamera auf das herrliche Panorama der Umgebung, zeigt die umliegenden Berge mit ihren im Verlauf des Nachmittages allmählich immer länger werdenden Schatten und schließlich wieder die jetzt bereits in der Dämmerung liegende, mittlerweile nahezu menschenleere Terrasse der Berghütte. In dieser eindrucksvollen Einstellungsfolge führt Edmund Ballhaus mit wenigen Aufnahmen und dennoch nahezu unbemerkt den Betrachter vom Trompetenspiel des Siegl-Hansel in der hellen Mittagssonne vor der Priener Hütte über die Berge der Umgebung zurück auf die abendliche Terrasse, um anschließend zur Stammtischrunde im Schankraum der Hütte überzuleiten: Dabei lenkt in der ersten Einstellung ein Kameraschwenk den Blick des Zuschauers vom Siegl-Hansel über die mit Touristen bevölkerte sonnenbeschienene Terrasse zunächst auf die Berge der Umgebung, wobei die folgenden drei Aufnahmen weitere Bergpanoramen zeigen, welche aufgrund der allmählich sinkenden Sonne schließlich völlig im Schatten liegen. Mit der fünften Einstellung schwenkt die Kamera von den gerade im abendlichen Dunst verschwindenden Bergspitzen zurück auf die nunmehr bis auf einen letzten Zigarettenraucher von allen Gästen verlassene Terrasse, während die gesamte Einstellungsfolge von einem ausgedehnten Tonüberhang des Trompetenspiels aus der ersten Einstellung begleitet wird.[670] Eine kulturwissenschaftliche Dokumentation konventioneller Prägung hätte diesen Zeitsprung vermutlich durch einen erläuternden Kommentareinschub („Einige Stunden später ....") plausibel erscheinen lassen, damit die Erklärung zugleich auf die außerdiegetische Ebene des Off-Kommentars verlagert – das heißt einer außerhalb des Filmbildes angesiedelten Erklärungsinstanz übertragen – und sich wohl kaum für diese elegante, die Möglichkeiten des Mediums Film adäquat nutzende Montage entschieden.

Die folgende Einstellung zeigt nun das abendliche Geschehen im Inneren der Priener Hütte und leitet damit zum Gespräch mit Franz Pertl über, wobei die Kamera im Schankraum zunächst von einem Akkordeonspieler und einer Gruppe feiernder Touristen auf einen mit einheimischen Gästen besetzten Tisch im Hintergrund schwenkt: „Am Abend in der Hütte unterhält man sich am

[669] Ballhaus 1995b:323.
[670] Vgl. LÖWE FRISST GAMS: 0:12:12–0:12:53.

Stammtisch über die Ereignisse im Ort. Dabei ist auch Franz Pertl, der als Tischler beim Baron Cramer-Klett arbeitet."[671] Während der Schreiner hier ganz bodenständig mit Lederhosen und traditioneller Kopfbedeckung mit Freunden beim Bier zusammensitzt, äußert er sich gegenüber Georg Antretter zur Übernahme der Aschauer Schloßbrauerei durch die Löwenbräu AG aus München[672] (aufgrund seines ausgeprägten bayerischen Dialekts sind auch diese Aufnahmen wieder mit Untertiteln versehen): „So eine alteingesessene Brauerei, wenn die richtig geführt worden wäre, hätte sie sich in guten Jahren verbessern müssen und wäre jetzt lebensfähig. Und der Löwenbräu, was er versprochen hat, wunder was da gemacht wird .... und gemacht haben sie nichts .... abgebaut haben sie statt aufgebaut. Das wäre schon wichtig für Aschau, daß die Brauerei bestehen bliebe, weil vom Bier her ist im Umkreis kein besseres nicht da. Aber ausgegangen wird wohl auf das, daß der Löwenbräu die Kunden schnappen möcht', aber das wird ihm aber wahrscheinlich nicht gelingen, weil er die Bierqualität nicht herbringt. So ist das, und was die in Zukunft machen, das weiß ich auch nicht, da müßte man den Löwenbräuvorstand schon selber fragen. Die Aschauer sind nicht begeistert davon, was die machen, die wären natürlich für die Brauerei .... Erstens einmal, weil es eine Tradition ist, zweitens weil die ein gutes Bier haben und auch Arbeitsplätze bleiben erhalten. Aber wie es nun ausschaut, bauen die ja ab statt auf."[673]

Als nun zu Beginn der *siebten Sequenz* [ab 0:15:09] gerade die ersten Sonnenstrahlen durch den Morgendunst brechen und ein LKW der Schloßbrauerei in bergigem Gelände langsam einen Anstieg hinauffährt, stellt die Kommentarsprecherin dem Zuschauer mit Erich Wirth einen weiteren Protagonisten vor: „Bereits in aller Frühe ist der Bierfahrer Erich Wirth unterwegs. Donnerstags beliefert er seine Privatkunden im Priental. Diese Route befährt er schon seit über dreißig Jahren."[674] Mit der anschließend gezeigten Auslieferungstour dieses Mitarbeiters, welcher ebenso wie Paul Wörndl seit Jahrzehnten bei der Schloßbrauerei beschäftigt ist, verweist Edmund Ballhaus erneut auf die viel-

671 LÖWE FRISST GAMS: 0:12:55–0:13:05.

672 In Anbetracht des Stimmengewirrs aus dem Hintergrund, welches das Gespräch in der Gaststube überlagert, hätte mancher Autor in Hinblick auf ein durch technisch perfekte Fernsehbilder verwöhntes Publikum diese Einstellungen bereits bei der ersten Sichtung des Rohmaterials zur Seite gelegt, obwohl die hier unverzichtbare Untertitelung die Ausführungen auf jeden Fall verständlich werden läßt. Auch David MacDougall fordert in dieser Hinsicht bereits seit längerem ein Umdenken: „There is no longer a compulsion to occupy an advantageous camera position at any cost; a ‚bad' shot which nevertheless contains useful information, and which would once have been removed as ‚unprofessional', is now preserved." [MacDougall 1982:10]

673 LÖWE FRISST GAMS: 0:13:06–0:15:00.

674 LÖWE FRISST GAMS: 0:15:22–0:15:34.

fältigen ökonomischen und sozialen Verflechtungen der Aschauer Braustätte mit der umliegenden Region:

> „Um seine Route vorzustellen, vor allem aber, um seine Beziehungen zu den Kunden zu veranschaulichen, wurden nach eingehender Überlegung drei Haushalte ausgewählt, die dann auch ihre Zustimmung zu Filmaufnahmen gaben. Die Auswahl erfolgte keineswegs nach dem Kriterium der attraktiven Kulisse, auch dem folkloristischen Bild einer ungestörten Idylle sollte kein Vorschub geleistet werden. Die vorgestellten Haushalte sind jedoch typisch für die Kundschaft Erich Wirths. Während der Auslieferung zeigt sich, wie selbstverständlich Erich Wirth in den Häusern ein und aus geht, wie vertraut seine Beziehung zu den Hausbewohnern ist. Neben der Bierauslieferung ist er auch als wichtiger Informant und Nachrichtenüberbringer gefragt, außerdem übernimmt er auch andere Tausch- und Botendienste. Bei der zweiten Station nimmt er leere Plastikbehälter entgegen, die er beim nächsten Mal mit Wein gefüllt zurückbringt.“[675]

So steuert Erich Wirth zunächst eine kleine Pension an, nimmt bei der Frau des Hauses die Bestellung entgegen und trägt die Kästen hinein, während die Feriengäste vor dem Haus beim Frühstück sitzen. Im Hausflur zählt er die Beträge zusammen, kassiert in der Küche nebenan das Geld und verabschiedet sich. Auf dem Weg zum nächsten Kunden schildert der Bierfahrer die Entwicklung der letzten Jahrzehnte in dieser ihm seit seiner Kindheit vertrauten Region (aufgrund seines ausgeprägten bayerischen Dialekts ist auch diese Einstellungsfolge mit Untertiteln versehen): „Das ist der Schulsprengel Stein. Dahin sind wir als Kinder zur Schule gegangen. Und heute sind über die Hälfte Zweitwohnsitzler oder Zugereiste. Schau her, innerhalb von zwanzig Jahren hat es sich so rapid geändert.“[676] Während dieser über die Untertitelung naturgemäß stark verkürzt wiedergegebenen Äußerungen von Erich Wirth[677] nimmt die Kamera die Position eines im Führerhauses des LKWs mitfahrenden Zuhörers ein, das heißt man blickt zunächst durch die Frontscheibe auf die Straße und vernimmt die Stimme des Bierfahrers aus dem Off, anschließend sieht man ihn selbst am Steuer des Fahrzeuges, und während er mit seinem Bericht fortfährt, zeigt ein Kameraschwenk vom rechten Seitenfenster zur Frontscheibe und zurück die draußen vorbeiziehende Landschaft.

Im Gegensatz zu einem die Filmbilder eher oberflächlich betrachtenden Zuschauer muß man bei genauerem Hinsehen jedoch feststellen, daß es sich bei

---

675 Ballhaus 1995b:322.
676 LÖWE FRISST GAMS: 0:16:43–0:17:14.
677 Die tatsächliche Länge dieser Einstellungsfolge beträgt 0:38.

dieser Einstellungsfolge um die Montage von zu verschiedenen Zeitpunkten entstandenem Bild- und Tonmaterial handelt, das heißt um den bei einer anderen Gelegenheit aufgenommenen Ton eines Gespräches mit Erich Wirth, welcher hier mit geeigneten Aufnahmen der Fahrt durch das Priental geschickt kombiniert wurde. Bei seiner Entscheidung für dieses insbesondere für eine kulturwissenschaftliche Dokumentation recht unorthodoxe Verfahren standen für den Autor vor allem die folgenden Überlegungen im Vordergrund:

> „Durch die Konfrontation der Idylle der oberbayerischen Gebirgswelt während Erich Wirths Bierfahrt mit der Realität einer peripheren Region, die aufgekauft zu werden droht, erhalten die Bilder eine neue Dimension, die oberhalb der reinen Realitätsbildung liegt. In der Zusammenfassung wird deutlich, wie wichtig und eng die Kontakte zwischen dem Bierfahrer und seiner Kundschaft sind, wie mühselig andererseits der Transport einer Kiste Bier auf eine Almhütte dem auf Effizienz eingestimmten Betrachter anmutet. Diese Einsicht entsteht dadurch, daß die Kamera nicht in der Totalen, sondern zielbewußt auf dieses Geschehen gerichtet ist und mehr noch durch den bewußt gestalteten Schnitt."[678]

Da sich der Film der vorfilmischen Wirklichkeit hier ganz im Sinne von David MacDougalls „participatory cinema"[679] nähert, das heißt aus der Perspektive einer den Protagonisten auf seiner Auslieferungstour im Fahrerhaus begleitenden Person, und Erich Wirth diesen neben ihm sitzenden fiktiven Begleiter im Verlauf seiner Ausführungen zudem direkt anzusprechen scheint, bezieht die Kamera den Zuschauer überzeugend in das gezeigte Geschehen mit ein. Sie verhält sich wie ein realer Zuhörer in einer vergleichbaren Situation, schaut also, während man aus dem Hintergrund fortlaufend die Stimme des Bierfahrers vernimmt, vornehmlich auf den vor dem Fahrzeug liegende Straßenabschnitt, sieht sich im Fahrzeug um, betrachtet die vorbeiziehende Landschaft auch einmal durch das Seitenfenster und wirft zwischendurch immer wieder einen Blick auf den am Steuer sitzenden Fahrer.

Anschließend fährt Erich Wirth bei einer weiteren Kundin vor, lädt einen Kasten Bier ab, trägt ihn in den Hausflur und stellt ihn hier ab, geht in die Küche und packt in Gegenwart der Kinder seine Geldtasche zum Kassieren aus, worauf die hier bereits wartende Frau des Hauses den Raum verläßt um ihr Geld zu holen. In den folgenden beiden Einstellungen kommt sie aus dem Hausflur in die Küche zurück und zahlt die geforderten fünfzehn Mark, worauf sich der

678 Ballhaus 1995b:319.
679 Vgl. MacDougall 1975:119, MacDougall 1995:40.

Bierfahrer von ihr verabschiedet und hinaus geht. Vor dem Haus lädt er die leeren Bierkästen auf seinen LKW, nimmt die Bestellung einer weiteren, ihm hier ebenfalls leere Kästen zureichenden Kundin auf und macht sich nach einem kurzen Zwischenschnitt auf die an einem Tisch neben dem Haus sitzenden Feriengäste auf den Weg zum nächsten Kunden. Mit einer Plansequenz von 0:35 Länge demonstriert Edmund Ballhaus zu Beginn dieser Einstellungsfolge sehr eindrucksvoll, auf welche Weise sich auch komplexere Vorgänge mit nur einer Kamera in Form einer einzigen Einstellung filmisch umsetzen lassen, ohne das Geschehen in verschiedene kürzere Einstellungen aufzulösen, welche den Blick des Zuschauers in der Regel erheblich mehr einschränken oder ihm die räumliche Orientierung nehmen: Von einer Position neben der Haustür aus zeigt die Kamera Erich Wirth zunächst in einer Totalen beim Abladen des Bierkastens vom LKW, sieht ihn dann mit dem Kasten vor dem Bauch auf sich zukommen, schwenkt mit ihm mit in Richtung Hauseingang, bewegt sich einem realen Beobachter vergleichbar hinter ihm her in den Hausflur, läßt ihn den Kasten absetzen und anschließend die Küche betreten, um nach einem Rechtsschwenk ebenfalls in den Raum einzutreten und den am Küchentisch stehenden Bierfahrer und die im Vordergrund Malzbier trinkenden Kinder zu zeigen.[680]

Eine wesentliche Voraussetzung für die Umsetzung der vorfilmischen Realität in Form von Plansequenzen dieser Art bildet eine bewegliche, auf das Geschehen und das nur selten vorhersehbare Verhalten der Beteiligten flexibel reagierende Kameraführung. So hebt Edmund Ballhaus in Hinblick auf die Entstehung dieser Aufnahme dann auch den Umstand hervor,

> „[....] daß lediglich die Eingangstotale vom Stativ gefilmt wurde. In meinen Augen ist das Stativ eine Krücke, welche die Beweglichkeit des Filmemachers in einer Art und Weise behindert, die sich sofort im Bild und in der Aktion des Gefilmten niederschlägt. Und dies nicht nur, weil die Kamera dem Geschehen nicht mehr adäquat folgen kann, sondern auch deswegen, weil die Gefilmten diese Unbeweglichkeit und Starre spüren. Sie passen sich in ihren Äußerungen dieser befremdlichen Starre an. Selbst bei Interviews lehne ich das Stativ in der Regel ab. Für eine am Alltäglichen orientierte Kommunikation ist es tödlich, wenn inmitten eines Gespräches jemand aufsteht, um sich dann in sicherer Entfernung hinter der Kamera stehend zu verbarrikadieren. Ich löse derartige Situationen in der Regel so, daß ich in entscheidenden Phasen der Unterhaltung die neben mir stehende Kamera auf die Schulter nehme. Häufig bleibe ich, wenn auch beschränkt, weiterhin am Ge-

680 Vgl. LÖWE FRISST GAMS: 0:17:35–0:18:10.

> spräch beteiligt. Diese Art der Kameraführung ermöglicht nicht immer den idealen Bildausschnitt, aber was ist ideal? Das Paßbild rahmt zwar den Kopf des Fotografierten in exakter Weise ein, gleichzeitig entpersönlicht es ihn jedoch."[681]

Während der nun folgenden Fahrt durch das idyllische Priental zum nächsten Kunden belegen weitere Überlegungen von Erich Wirth die Verbundenheit der Bevölkerung mit der Region und „ihrer" Brauerei (aufgrund seines ausgeprägten bayerischen Dialekts ist auch diese Einstellungsfolge wieder mit Untertiteln versehen): „Der Einheimische steht auf's Aschauer Bier. So ein Zugereister weiß gar nicht, was Aschauer Bier ist. Denen ist es wurscht, was für Bier sie trinken. Weil die sowieso nicht so bodenständig sind. Weil die nicht denken: ‚Uns geht es um den Arbeitsplatz'. Der Einheimische sagt: ‚Wir kaufen das Aschauer Bier daß wir den Arbeitsplatz erhalten'."[682] Schließlich hält er an einer Zufahrt am Rand der Straße. Hier kommt ihm von einem nahegelegenen Gehöft eine ältere Bäuerin entgegen, tritt an das Fahrzeug heran und beginnt ein Gespräch mit ihm, während Erich Wirth bereits die Ladefläche erklommen hat und sich mit den Getränkekästen abmüht. Mit welch erheblichem Aufwand die filmische Umsetzung eines Themas mittels repräsentativer Ausschnitte aus dem Leben der Protagonisten – in LÖWE FRISST GAMS vor allem anhand des Arbeitsalltages von Paul Wörndl und Erich Wirth – oftmals verbunden ist, beschreibt der Autor in Hinblick auf die Dreharbeiten zu dieser Sequenz:

> „Technisch schwierig war auch die Bierauslieferungsfahrt mit Erich Wirth. Wir hatten auf einer vorherigen Fahrt bereits die Orte ausgewählt, an denen wir Erich Wirth bis in die Häuser hinein begleiten wollten, um so die soziale Bedeutung zu erfassen, die der Bierauslieferung der Dorfbrauerei zukam. So war der Bierfahrer für einige Menschen auf ihren Hütten eine wichtige Kontaktperson, die Nachrichten mitbrachte, mit der man sich austauschen konnte; darüber hinaus brachte Erich Wirth auf Bestellung neben Bier auch andere Dinge des täglichen Bedarfs (allerdings keine Lebensmittel) mit. Um den Bierfahrer von seinem Wagen aus in die Häuser hinein zu verfolgen, mußten wir in einigen Räumen bereits vor Eintreffen des Bierwagens Licht setzen; wenn ich dann hinter Erich Wirth die Gebäude betrat, waren in aller Eile Veränderungen am Filter der Kamera (von Tages- auf Kunstlicht) vorzunehmen. Die geschilderten technischen Probleme so in den Griff zu bekommen, daß sie im Film unkenntlich werden, erfordert viel Übung und Erfahrung. Selbstverständlich ist es da leichter, einen Film

681 Ballhaus 1995b:319
682 LÖWE FRISST GAMS: 0:19:35–0:19:53.

zu drehen, der sich auf einen oder auf wenige zuvor sehr klar definierte Handlungsorte beschränkt (so wie es eben in den alten IWF-Filmen der Fall war); insofern bringt das Bemühen um Kontextualisierung, umfassende Dokumentation und größtmögliche Authentizität erhebliche Probleme mit sich. Hinsichtlich der späteren Rezeption sollte man sich keinen Illusionen hingeben: Niemanden interessieren die technischen Schwierigkeiten bei der Umsetzung einer wenig fingierten umfangreichen Handlung, am Ende zählt nur das Ergebnis und das wird an den fest verinnerlichten Fernsehstandards gemessen."[683]

In den letzten acht Einstellungen dieser Sequenz folgt die Kamera zunächst dem LKW von Erich Wirth auf der Fahrt über die Landstraße in Richtung Aschau, wo kurz vor dem Ortseingang auch Schloß Hohenaschau noch einmal im Hintergrund ins Bild kommt, zeigt dann den Bierfahrer selbst am Steuer des Fahrzeuges und begleitet ihn schließlich durch den Ort bis auf den Hof der Brauerei. Zu Aufnahmen eines Geschäftes, vor dem Touristen an den hier aufgestellten Ansichtskartenständern Postkarten auswählen und einer Einstellung der gutbesuchten Terrasse einer örtlichen Gaststätte schildert der Bierfahrer aus dem Off die sich aus dem Fremdenverkehr für die Einheimischen und die Region insgesamt ergebenden Probleme (aufgrund seines ausgeprägten bayerischen Dialekts ist auch diese Einstellungsfolge mit Untertiteln versehen): „In zehn Jahren haben wir noch mehr Zugereiste. Weißt Du, woher das kommt? Weißt Du nicht!. Angehen tut es schon in der Schule. Zuerst gehen die Kinder nach Sachrang; dann nach Aschau, dann nach Prien. Zweitens kriegen manche keinen Lehrplatz hier. Wo willst Du lernen? Was willst Du lernen? Und dann gehen sie wieder nach Rosenheim. Und durch das Schulegehen hast Du draußen Deine Freunde. Und was ist im Endeffekt? Dahin sind sie! Wo ist Deine Schwester? Oder meine Tochter auch. Zuerst war sie in Sachrang in der Schule, dann in Aschau. Dann ist sie nach Rosenheim in die Berufsschule. Dann hat sie ihren Freund kennengelernt, die ist weg! Das ist die Entwicklung. Ja und das ist deshalb weil im ganzen Tal nur der Fremdenverkehr hoch ist; das stimmt, der Fremdenverkehr ist Gold wert, aber wir haben keine Arbeitsplätze daß man die Jugend halten kann."[684]

Indem der Film in dieser Sequenz die zwischen den Kundenbesuchen liegenden Fahrten durch die malerische oberbayerische Landschaft für die Anmerkungen seines Protagonisten zur ökonomischen und sozialen Situation der Region zu nutzen weiß, vermittelt er dem Zuschauer ein authentisches Stimmungsbild der hier im Spannungsfeld zwischen Tradition, Fortschritt und Folk-

683 Befragung Edmund Ballhaus 1997:447.
684 LÖWE FRISST GAMS: 0:20:25–0:21:55.

lorisierung lebenden einheimischen Bevölkerung, wobei der Autor die fast ausschließlich aus dem Off zu vernehmende Stimme von Erich Wirth jedoch eher als Selbstgespräche des Bierfahrers als an den Zuschauer bzw. einen fiktiven Beifahrer gerichtete Erklärungen verstanden wissen möchte:

> „Während der Fahrt durch das idyllische Priental denkt Erich Wirth über die Schwierigkeiten der Region und der Brauerei nach. Er bringt die Probleme auf den Punkt: Die zunehmende Überfremdung der Region, der Fremdenverkehr als Notwendigkeit und Übel, auf der anderen Seite eine periphere Region ohne wirkliche Perspektiven – weder Schule noch Ausbildung und keine ausreichenden Arbeitsmöglichkeiten vor Ort."[685]

Mit der *achten Sequenz* [ab 0:21:58] kehrt der Film zu Paul Wörndl in das nächtliche Sudhaus der Schloßbrauerei zurück und nimmt auf diese Weise den Faden der dritten Sequenz wieder auf, an deren Ende die Sudbereitung mit der Brotzeit des Biersieders zunächst unterbrochen worden war: „Wenn der Umwandlungsprozeß von Stärke und Eiweiß in Malzzucker abgeschlossen ist, läßt Paul Wörndl die Maische in den Läuterbottich und reinigt anschließend den Maischbottich."[686] Während er nun Wasser in den Maischbottich einlaufen läßt, die mächtige Haube nach oben fährt und mit einem Besen die letzten Maischereste in den Ablauf kehrt, schildert der Protagonist aus dem Off den Ablauf einer derart arbeitsreichen Nacht im Sudhaus (aufgrund seines ausgeprägten bayerischen Dialekts ist auch diese Einstellungsfolge wieder mit Untertiteln versehen): „Ich habe um 10 Uhr angefangen, bis alles gelaufen ist und das Einmaischen angefangen hat, war es halb elf. Abgemaischt habe ich dann meist um 1 Uhr, 1 Uhr 15. Und wie ich damit fertig war, war es halb zwei. Dann war eine halbe Stunde Läuterruhe. Dabei habe ich zugleich den zweiten Sud eingemaischt. Und das Abläutern hat gedauert bis halb vier. Dann ist der erste Treberbauer schon gekommen. Der zweite Sud ist um 8 Uhr 15 ausgeschlagen worden. Dann war Brotzeit um halb neun. Das war die schönste Zeit. Nach der Brotzeit ist saubergemacht worden."[687]

Ebenso wie in dieser Sequenz bemüht sich der Autor auch in den übrigen, die Sudbereitung dokumentierenden Teilen des Films, durch die Verwendung langer, ruhiger Einstellungen und unterstützt von einem weitgehend zurückhaltenden, durch ausgedehnte Pausen strukturierten Kommentareinsatz, dem Zuschauer trotz des hektischen Geschehens und der durch die technischen Ab-

---

685 Ballhaus 1995b:322.
686 LÖWE FRISST GAMS: 0:22:03–0:22:14.
687 LÖWE FRISST GAMS: 0:22:16–0:23:36.

läufe bedingten häufigen Ortswechsel die räumliche Orientierung innerhalb des Sudhauses nicht zu nehmen. Besonders deutlich zeigt sich dies anhand der ersten Einstellung dieser achten Sequenz: In einer eindrucksvollen, von komplexen Kamerabewegungen begleiteten Plansequenz von insgesamt 0:47 Länge[688] folgt die Kamera dem Biersieder eine Eisentreppe hinauf zum Maischbottich, zeigt ihn beim Öffnen verschiedener Ventile und blickt schließlich gemeinsam mit ihm durch eine Klappe in den sich allmählich mit Spülwasser füllenden mächtigen Behälter. Zu den während der Dreharbeiten im Sudhaus auftretenden Problemen, welche vor allem durch die flexible Kamerafführung – wie etwa in der zuvor beschriebenen Einstellung – und eine entsprechende Bild- und Tonmontage dennoch überzeugend gelöst werden konnten, schreibt Edmund Ballhaus:

> „Während der Arbeit wird deutlich, wie sehr Paul Wörndl sein Handwerk beherrscht; da er allein arbeitet und in der Nacht zwei Sude durchführt, muß jeder Handgriff stimmen. Dies filmisch aufzulösen, erwies sich als nahezu unmöglich, da sich das Können und notwendige Wissen nicht in irgendwelchen geschickten Handgriffen, sondern eher im ‚Timing' und in der auf Erfahrung fußenden Genauigkeit und Schnelligkeit ausdrücken. Schwer darstellbar war das Geschehen auch deshalb, weil der einzige Protagonist im Sudhaus ständig von einem Bottich zum anderen wechselte, noch dazu über zwei Ebenen. Im Schnitt und im Kommentar wurde daher der Versuch unternommen, durch Konzentration auf das Wesentliche das Verständnis zu erleichtern."[689]

Trotz der zahlreichen, für das Verständnis der diffizilen, von einem Außenstehenden nur bedingt nachvollziehbaren Abläufe bei der Sudbereitung jedoch unverzichtbaren Erläuterungen erweist sich diese Sequenz nicht als zu kommentarlastig, da auch hier die einzelnen Kommentarpassagen durch längere Pausen aufgelockert werden und dem Zuschauer auf diese Weise sowohl ein vollständiges Erfassen der Kommentarinhalte als auch eine bewußte Wahrnehmung und damit eigenständige Bewertung des Geschehens erlauben.[690] Eine größtmögliche Authentizität gewährleistet zudem die vom Protagonisten selbst gegebene Schilderung der Arbeiten im Sudhaus – vergleichbar mit dem

---

688 Vgl. LÖWE FRISST GAMS: 0:21:58–0:22:43.

689 Vgl. Ballhaus 1995b:322.

690 Trotz der umfangreichen technischen Erläuterungen erreicht der Kommentar in dieser Sequenz mit 30,0 % (1:15 von 4:10) etwa den gleichen Anteil (33,6 %) wie im übrigen Film, welcher seine Protagonisten mit insgesamt 21:23 (46,5 %) dagegen sehr ausführlich zu Worte kommen läßt. [Vgl. Tabelle Seite 465]

von David MacDougall als „innerer Kommentar“[691] bezeichneten, aus dem Off eingespielten Eigenkommentar – mit welcher die Einstellungsfolgen vom Läutern der Maische und der anschließenden Reinigung des Maischbottichs unterlegt sind:

> „Pauli Wörndl läßt die Maische aus dem Maischbottich in den Läuterbottich; dort setzt sich nun der feste Treber von der Würzflüssigkeit ab. In dieser Zeit reinigt der Biersieder den Maischbottich und informiert dabei über den nächtlichen Arbeitsablauf. Der für die Arbeit des Sieders wichtige, jedoch technisch nicht komplexe Akt des Säuberns bietet hierzu die einzige Gelegenheit.“[692]

Zu einer Aufnahme der im Läuterbottich schäumenden Maische setzt die Sprecherin nun ihre zu Beginn der Sequenz durch die Ausführungen von Paul Wörndl unterbrochene Darstellung des Sudprozesses fort, wobei sie dem Zuschauer den weiteren Ablauf in Form von insgesamt sechs, durch zum Teil längere Pausen voneinander getrennte Kommentarpassagen beschreibt: „Im Läuterbottich ruht die Maische ca. 30 Minuten. Dabei setzen sich die festen Bestandteile des Malzschrotes, der Treber, von der Würze ab.“[693] Während Paul Wörndl nun den Zulauf der gefilterten Würze an einer Reihe von Ventilen reguliert, verdeutlicht ein bemerkenswerter 180-Grad-Kameraschwenk vom Würzzulauf über das Gesicht des konzentriert arbeitenden Biersieders und entlang einer Rohrleitung im Hintergrund den Weg der Würze hinüber zur Sudpfanne, wo sie sich am Grund des mächtigen Kessels sammelt: „Nachdem der Treber sich am Senkboden des Läuterbottichs abgesetzt hat, wird die Würze durch den Treber gefiltert und in die Sudpfanne hinuntergelassen.“[694] Anschließend nimmt Paul Wörndl am Würzzulauf eine Probe und kontrolliert ihren Geschmack: „Konzentriert überprüft Paul Wörndl die Reinheit der Würze. Er muß darauf achten, daß sich kein Treber mehr darin befindet. Der Geschmack der Würze verrät dem erfahrenen Sieder bereits die Güte des zu erwartenden Bieres.“[695] Allmählich füllt sich die Sudpfanne mit der kontinuierlich zulaufenden Würze: „Das Abläutern dauert eineinhalb bis zwei Stunden. Mittlerweile ist es drei Uhr nachts.“[696] Nach einem Blick auf den mit heißem Wasser berieselten Treberkuchen setzt der Biersieder einen Beutel Hopfen zu: „Nach Ablauf der Vorderwürze wird der Treber so lange mit heißem Wasser überschwänzt, bis der Stammwürzegehalt auf 0,6 Prozent absinkt. Danach ist der Treber ausge-

691 Vgl. MacDougall 1988:56–57.
692 Vgl. Ballhaus 1995b:322.
693 LÖWE FRISST GAMS: 0:23:43–0:23:51.
694 LÖWE FRISST GAMS: 0:24:13–0:24:21.
695 LÖWE FRISST GAMS: 0:24:43–0:24:56.
696 LÖWE FRISST GAMS: 0:25:08–0:25:14.

laugt. Zur Geschmacksbildung wird je nach Biersorte unterschiedlich viel Hopfen zugesetzt."[697] Eine letzte Einstellung der aufwallenden Würze in der Sudpfanne und ein abschließender Kameraschwenk über die Kesselanlage des Sudhauses lassen die Sequenz allmählich ausklingen: „Zum Abschluß kocht die Würze 70 bis 80 Minuten. Danach ist der Sud beendet. Die Würze wird zur Kühlung in den Whirlpool, von dort in den Abstellkeller gelassen."[698]

Die *neunte Sequenz* des Films [ab 0:26:08] wendet sich nun wieder den Menschen in der Region und damit erneut den Außenbeziehungen der Brauerei zu: „Alljährlich findet am ersten Sonntag im September der Aschauer Markt statt. Wie die Schloßbrauerei wurde auch er von Pankraz von Freiberg, dem damaligen Herrn von Hohenaschau, im 16. Jahrhundert gegründet."[699] Nachdem erste Aufnahmen die Bevölkerung beim Verlassen des Gotteshauses nach dem traditionell der Markteröffnung vorausgehenden Kirchgang gezeigt haben, verfolgt die Kamera das Geschehen im Inneren des Festzeltes, wo auch Protagonist Paul Wörndl beim Bier sitzt: „Für die Aschauer und die Bevölkerung der Region hat er einen hohen Stellenwert im Jahresablauf. Auf dem Aschauer Markt sieht man soviel bekannte Gesichter wie sonst das ganze Jahr über nicht."[700] Hieran schließen sich Aufnahmen vom Treiben auf dem Marktgelände an, wo vor allem die älteren Frauen Artikel des täglichen Bedarfs einkaufen: „Von der Nähnadel bis zu Waderlstrümpfen, auf dem Markt werden Haushaltswaren aller Art feilgeboten. Hier kann sich die einheimische Bevölkerung für das ganze Jahr eindecken."[701] Bevor der Film jetzt wieder zu den Besuchern im Festzelt zurückkehrt, vermittelt er dem Zuschauer einen weiteren Eindruck vom Facettenreichtum und der außergewöhnlichen Atmosphäre einer derartigen, für einen kleinen Ort wie Aschau sicher nicht alltäglichen Veranstaltung: In einer Einstellung von beachtlichen 0:58 Länge[702] beobachtet der Film ein bodenständiges älteres Ehepaar in bayerischer Tracht, welches inmitten der Menschenmenge verschiedene alte Bekannte trifft – einige von ihnen vielleicht nur einmal im Jahr anläßlich dieses Marktes – und sich äußerst lebhaft mit ihnen unterhält. Indem die Kamera hier nicht nur in Hinblick auf die vom Autor gewählten Einstellungsgrößen den Gefilmten und ihren Gefühlen sehr nahe ist, geben die Bilder die emotionale Verfassung dieser Besucher und damit zugleich die auf dem gesamten Marktgelände herrschende ausgelassene Stimmung sehr treffend wieder.

---

697 LÖWE FRISST GAMS: 0:25:24–0:25:43.
698 LÖWE FRISST GAMS: 0:25:53–0:26:03.
699 LÖWE FRISST GAMS: 0:26:15–0:26:27.
700 LÖWE FRISST GAMS: 0:26:33–0:26:44.
701 LÖWE FRISST GAMS: 0:27:34–0:27:44.
702 Vgl. LÖWE FRISST GAMS: 0:28:09–0:29:06.

Nach einem aus dem Obergeschoß eines benachbarten Gebäudes aufgenommenen Kameraschwenk von der nahegelegenen Kirche auf eine von Marktständen gesäumte und mit unzähligen Besuchern bevölkerte Straße wechselt der Film nun in das Innere des Festzeltes über: „Als besonderen Spaß hat sich die Brauerei einen Faßlstemmwettbewerb ausgedacht, im Festzelt können die jungen Leute zur Freude der Zuschauer ihre Kräfte miteinander messen."[703] Unter den Anfeuerungsrufen und dem Beifall der Zuschauer, welche das Geschehen auf der Bühne gespannt verfolgen, versuchen nun zwei traditionell gekleidete junge Männer aus dem Publikum mehr oder weniger erfolgreich, ein Bierfaß über den Kopf zu stemmen. Zur Konzeption dieser Sequenz, bei der auch die Einbeziehung dieser typisch bayerischen Gaudi nicht unwesentlich zu ihrem ausgesprochen realistischen, atmosphärisch dichten Gesamteindruck beiträgt, bemerkt Edmund Ballhaus:

> „Abends im Bierzelt, wenn die jungen Männer beim ‚Faßlstemmwettbewerb' ihre Kräfte messen, wird deutlich, wie fließend der Übergang zur folkloristischen Attraktion ist. Es sind jedoch ausnahmslos Einheimische, die aktiv und engagiert am Wettbewerb teilnehmen. Diese Sequenz stand beim Schnitt zur Diskussion. Die Frage, ob die männlichen Teilnehmer zu negativ dargestellt würden, ob der Aussagewert über den folkloristischen Blick überhaupt hinausgeht, wurde kontrovers diskutiert und führte zu keiner abschließenden Beantwortung. Die Entscheidung für die Szene fiel vor allem deshalb, weil der Wettbewerb inzwischen fester Bestandteil des Aschauer Marktes ist, und weil er zu den Werbeaktionen der Schloßbrauerei gehört."[704]

Während zu Beginn der *zehnten Sequenz* [ab 0:30:06] ein LKW der Brauerei an einem Gasthaus vorfährt, führt die Kommentarsprecherin den Zuschauer an das nun folgende Geschehen heran: „Die Brauerei beliefert im Umkreis von mehr als 50 Kilometern etwa 50 Wirtschaften, viele davon bereits seit langer Zeit, wie etwa das Gasthaus in Höhenmoos."[705] Hier lädt der bereits zu Beginn der sechsten Sequenz beim Beladen seines LKWs im Hof der Aschauer Schloßbrauerei gezeigte, leider jedoch auch in dieser Einstellung nicht mit Namen vorgestellte bärtige Fahrer die Bierkästen direkt neben dem Gebäude ab und läßt sie über eine Rutsche in den Keller gleiten. Darauf folgt ihm die Kamera durch den Hausgang in die Küche, wo die Hausherrin die Lieferung quittiert, um sich dann wieder den dampfenden Töpfen auf dem großen, alten Kohleherd zuzuwenden. Anschließend erinnert sich dieser Bierfahrer in der

---

703 LÖWE FRISST GAMS: 0:29:22–0:29:32.
704 Vgl. Ballhaus 1995b:323.
705 LÖWE FRISST GAMS: 0:30:09–0:30:19.

Gaststube bei einem Bier im Gespräch mit der Wirtin und weiteren Kollegen an vergangene Zeiten, so daß diese Sequenz als ein weiterer Beleg für die traditionell enge ökonomische und soziale Verflechtung der Aschauer Brauerei mit der Region betrachtet werden kann (aufgrund des ausgeprägten bayerischen Dialekts aller Beteiligten ist auch diese Unterhaltung mit Untertiteln versehen): „Wie lange haben wir schon das Bier von der Brauerei? Solange das Wirtshaus steht. Weit über hundert Jahre." „Söllhuben ist das älteste. Da haben sie das Bier noch mit der Butte hingebracht." „Ja und bei uns mit dem Ochsen und der Kuh, oder? Wie lang bist jetzt Du schon bei der Brauerei?" „Der älteste Esel." „Der älteste .... Wie lang? Sag' schon mal!" „47, äh, 37 Jahre." „Und, bleibst Du noch lang' dabei?" „Freilich, nochmal 37 Jahre. Bis sie das Loch aufmachen."[706] Schließlich kommt der Briefträger herein, legt die Post auf den Tisch und beendet damit die Unterhaltung:

> „Wie selbstverständlich und ohne Absprache setzten sich die Bierfahrer nach Arbeitsende in die Gaststube, wo sie von der Wirtin unentgeltlich bewirtet wurden. Die vertraute Art des Umgangs miteinander, die Atmosphäre einer Gaststube, die sicher nicht mehr den Standard einer ‚typischen' Wirtschaft widerspiegelt, und nicht zuletzt das Gespräch über institutionelle und persönliche Beziehungen zur Brauerei greifen über die alltägliche Arbeit hinaus wichtige Aspekte auf, die wesentliche Bausteine zur Kontextualisierung des Themas abgaben."[707]

Mit der nun folgenden *elften Sequenz* [ab 0:33:12] wendet sich der Autor wieder Paul Wörndl zu, wobei er ihn allerdings nicht wie bisher an seinem Arbeitsplatz in der Schloßbrauerei, sondern in seiner Nebenerwerbslandwirtschaft und damit von einer eher privaten Seite zeigt. Hier tuckert der Protagonist zunächst mit seinem Traktor über eine Wiese und gibt anschließend den Kühen auf der Weide aus einer Schüssel etwas Zufutter: „Neben seinem Beruf als Biersieder betreibt Paul Wörndl eine kleine Landwirtschaft, um die er sich nach der Arbeit kümmert."[708] Anschließend repariert er einen Zaun, schneidet danach im angrenzenden Wald mit der Motorsäge Zaunpfähle zu, trägt sie auf der Schulter zum Anhänger und fährt die Ladung mit dem Traktor ab: „Paul Wörndl erzählt, wie sein Bulldog zu einem Namen kam."[709] Während er seine „Gemse" nun demonstrativ durch zum Teil schwieriges Gelände steuert, schildert er sichtlich amüsiert aus dem Off die folgende, mit der Anschaffung des Traktors verbundene Anekdote (aufgrund seines ausgeprägten bayerischen

---

706 LÖWE FRISST GAMS: 0:31:50–0:32:49.
707 Ballhaus 1995b:323.
708 LÖWE FRISST GAMS: 0:33:17–0:33:24.
709 LÖWE FRISST GAMS: 0:35:05–0:35:08.

Dialekts sind die Ausführungen wieder mit Untertiteln versehen): „Ja, unsere Gamse [er lacht]: Das kommt daher, weil wir damit überall im Wald rumgefahren sind. Jeden Berg rauf und runter. Und wie wir ihn neu hatten, da ist der von der BAYWA, der Maschinenmeister mitgefahren und hat uns eingeführt, wie wir gemäht haben. Da hat man sich gar nicht vorstellen können, daß man da mit einem Traktor rumfährt und mäht – da sind wir rauf und da ist der vom Traktor gesprungen und hat gesagt: ‚Du spinnst ja. Wenn Du so weiter machst, hast Du den Bulldog nicht lange.' [Er lacht herzlich] Da hab ich gesagt: ‚Der muß sein wie 'ne Gemse.' Und den Namen hat er dann behalten."[710]

Mittels repräsentativer Ausschnitte aus den in der Nebenerwerbslandwirtschaft zu verrichtenden Arbeiten sucht sich der Film hier dem Biersieder, welcher seine familiären Verhältnisse und weitere Details seines Privatlebens vermutlich nicht offenlegen wollte, von einer eher privaten Seite zu nähern. Während Paul Wörndl in seinem Gespräch mit Georg Antretter in der fünften Sequenz über die Familientradition der Wörndls als Biersieder dann letztlich doch relativ wenig über die eigene Person preisgibt und auch in der Schlußsequenz lediglich über seine Arbeit und seine berufliche Zukunft spricht, so bringen ihn zumindest diese Bilder dem Zuschauer vor allem aufgrund seiner humorvollen Schilderung des Traktorkaufs als einen liebenswürdigen, herzensguten Menschen näher. In Hinblick auf diese für eine Identifikation des Publikums mit dem Protagonisten unverzichtbare Sequenz bemerkt Edmund Ballhaus:

> „Ein wichtiges Anliegen des Films war es, den Hauptakteur nicht nur als Arbeiter der Brauerei, sondern auch als Privatperson und im privaten Umfeld vorzustellen. Neben zwei Gesprächen vor dem Haus und auf der Wiese (letzte Sequenz) bot es sich an, ihn bei den Tätigkeiten zu begleiten, die sein Leben neben der Brauerei ausfüllen. Pauli Wörndls Landwirtschaft steht hier auch für das ‚Eigene', das dem ‚Fremden' noch nicht geopfert wurde. In den vergangenen Jahren wurden in Aschau und Umgebung sicher unzählige Dachstühle, Ställe und Nebengebäude zu Ferienwohnungen ausgebaut. Pauli Wörndl beherbergt bis heute keine Touristen auf seinem Anwesen. Wenn er erzählt, wie sein Trecker zu dem Namen ‚Die Gemse' gekommen ist, wird nicht nur unverhofft die Beziehung zum Filmtitel hergestellt; vielmehr kommt er mit dieser Erinnerung dem Zuschauer als Person, die eine gehörige Portion Lebenslust und Stolz ausstrahlt, näher."[711]

Indem der Autor in der sich hieran anschließenden *zwölften Sequenz* [ab 0:36:02] nun auch verschiedene jüngere Bewohner der Region, welche mit

---

710 LÖWE FRISST GAMS: 0:35:09–0:36:00.
711 Vgl. Ballhaus 1995b:323.

dem allgegenwärtigen Fremdenverkehr bereits aufgewachsen sind und für die Begriffe wie Tradition und Folklorismus keinen unüberbrückbaren Widerspruch darzustellen scheinen, ausführlich zu Worte kommen läßt, ermöglicht er dem Zuschauer einen differenzierten Blick auf die Veränderungen der letzten Jahrzehnte und verweist damit zugleich auf die auch innerhalb der einheimischen Bevölkerung äußerst unterschiedliche Wahrnehmung dieses Wandels, dessen Ambivalenz bereits in den Äußerungen des Bierfahrers Erich Wirth im letzten Teil der siebten Sequenz anklang. Während die Kamera mit einigen Einstellungen zunächst das Bistro und seine Besucher zeigt und dem Publikum auf diese Weise einen ersten Eindruck vom Ambiente des Gesprächsortes vermittelt, eröffnet eine kurze Kommentarpassage diese Sequenz: „In einem Aschauer Bistro nehmen einige Besucher Stellung zum Spannungsfeld Tradition – Fortschritt."[712] Zur Entstehung dieser ausgesprochen authentisch wirkenden Sequenz und den hier offensichtlich weitgehend ungekürzt wiedergegebenen Ausführungen[713] der nicht nur durch ihren bayerischen Dialekt als kompetente Gesprächspartner ausgewiesenen Gäste schreibt Edmund Ballhaus:

> „Das Bistro wurde als Ort für eine Befragung deshalb ausgewählt, weil damit ein Gegengewicht zur im Film bis dahin überwiegend traditionellen Orientierung der Personen und Orte geschaffen werden sollte. Man mag einwenden, daß trotz dieser langen Sequenz junge Menschen, insbesondere auch Frauen, kaum zu Wort kommen. Dieses Problem war zu jeder Zeit offensichtlich, die Arbeiter der Brauerei waren jedoch ausnahmslos Männer, so also auch die auszuwählenden ‚Hauptdarsteller'; ihre Handlungsorte und das ‚Beziehungsfeld' der Brauerei war ebenfalls vorgegeben. Vielleicht handelt es sich dabei um ein ‚Reliktfeld', das vom gesellschaftlichen und ökonomischen Wandel ebenso hinweggefegt wird wie die Brauerei, aber fraglos hat es so existiert."[714]

So äußern sich zunächst zwei junge Männer an der Theke zu den Fragen von Georg Antretter (aufgrund des ausgeprägten bayerischen Dialekts der Befragten sind sowohl dieses und als auch die folgenden Gespräche der Sequenz mit Untertiteln versehen): „Mir fällt auf, es sind kaum Touristen hier. Aber sonst schon in Aschau, oder?" „Ja, man kann sich heute auf keinen Fall beklagen.

---

712 LÖWE FRISST GAMS: 0:36:14–0:36:19.

713 Bei den in dieser Sequenz wiedergegebenen Gesprächspassagen handelt es sich durchweg um ungeschnittene Einstellungen, lediglich die Ausführungen der jungen Frau zum Thema Trachtenverein (1:46 Länge) sind in ihrem zweiten Teil durch einen Schnitt offensichtlich etwas verkürzt worden.

714 Ballhaus 1995b:324.

Es sind schon überproportional viele gegenüber den Jahren zuvor." „Und wie denkst Du darüber?" „Es wäre schlimm, wenn ich als Geschäftsmann von Aschau sagte: ‚Das ist schlecht.' So potentiell ist die einheimische Kundschaft nicht, daß man sich doch auf den Fremdenverkehr stützen muß." „Wie denkst Du darüber?" „In welcher Hinsicht?" „Sollen mehr kommen? Langt uns das?" „Wir kommen da eigentlich gar nicht raus. Wir schwimmen da mit. So was wie das Hotel vom Winkler, das hat einfach die Folge, daß mehr Leute kommen. Das zieht Touristen an. Auf alle Fälle."[715] In der nächsten Einstellung äußert sich ein dritter junger Mann, der mit weiteren Gästen an einem Tisch sitzt: „Einerseits ist das schon richtig, daß das Brauchtum gepflegt wird und die Trachten erhalten werden. Trachtenverein find' ich auch gut ...." „Aber?" „Es kommt immer auf die Form an, wie man das macht, ob man das echt professionell macht, so jeden Samstag ab 20 Uhr, zack, die Bohne ist lustig und es wird geplattelt und es ist gerade so, als wenn es Freude macht." „Was machst Du?" „Jetzt von Trachten?" „Ja, überhaupt, Brauchtum?" „Brauchtum mach' ich eigentlich .... Ach so, ich red' bayerisch." „Auch schon was ...." „Nein, nein, das ist ganz viel."[716] Schließlich befragt Georg Antretter eine junge Frau an einem weiteren Tisch: „Durch den Tourismus, durch die Preußen, wird das viel verkitscht. Ich war selber mal beim Trachtenverein, aber mir ist das dann zu blöd geworden, wenn wir ein Trachtenfest gehabt haben, haben die ganzen Preußen zugeschaut. Und es ist nicht mehr das, was es mal war. Ich bin eigentlich nur dahingegangen, weil es mir damals gefallen hat; jetzt nicht mehr. Weil man da viel fortgekommen ist mit den Trachtlern. Aber es ist dann viel verkitscht worden." „Reut' es Dich nicht?" „Daß ich dabei war?" „Daß Du jetzt nicht mehr dabei bist?" „Nein, das bereue ich überhaupt nicht." „Gehst Du mal zum Heimatabend?" „Nein, geh' ich nicht hin. Es gehen zwar alle im Dirndl hin, aber zu viele haben ein Dirndlgewand an, weil es dazugehört zum Heimatabend und haben gar kein Gefühl für ein Dirndlgewand. Sie kaufen sich halt eins, weil es ‚in' ist, wenn man in Bayern eins hat und stehen eigentlich nicht dazu. Ich hab' schon ein Dirndlgewand und ich zieh es auch gern an, aber weil es mir eben gefällt, nicht weil Heimatabend ist. Wenn eine Hochzeit ist, zum Beispiel eine Bauernhochzeit, da paßt es hin, da kommst Du Dir blöd vor, wenn Du kein Dirndl an hast; da paßt es zu und da ziehst Du es auch gern' an. Aber beim Heimatabend würde es mir nicht einfallen." „Aber glaubst Du nicht, daß die auch so denken?" „Kann schon sein, kann sein."[717]

Anhand der hier dokumentierten Äußerungen der jungen Gäste gelingt es dem Autor, die zuvor vor allem in den Ausführungen von Bierfahrer Erich Wirth an-

---

715 LÖWE FRISST GAMS: 0:36:20–0:37:39.
716 LÖWE FRISST GAMS: 0:37:40–0:38:22.
717 LÖWE FRISST GAMS: 0:38:23–0:40:06.

klingenden Aspekte des Wandels abschließend zusammenzufassen und sie dem Zuschauer auf diese Weise erneut ins Bewußtsein zu rufen, bevor sich der Film in den beiden letzten Sequenzen nochmals dem Brauprozeß und schließlich dem persönlichen Schicksal seines Protagonisten Paul Wörndl zuwendet:

> „Im Bistro fielen die erhofften klaren Worte zu den im Film bereits zuvor aufgezeigten Problemen der Region: Tourismus, Überfremdung der Region, Brauchpflege und Folklorismus. Während die Jugendlichen eine Zurschaustellung von Brauchelementen ‚für die Preußen' deutlich ablehnten, bekannten sie sich doch ausdrücklich zur Trachtenkleidung und zu bestimmten Traditionen, wie zum Beispiel dem Dialekt."[718]

Anschließend kehrt der Film mit der *dreizehnten Sequenz* [ab 0:40:10] ein letztes Mal ins Sudhaus der Aschauer Brauerei und damit zu seinem Protagonisten Paul Wörndl zurück: „Am Ende des Sudvorganges mißt Paul Wörndl, wieviel Hektoliter Würze sich in der Sudpfanne befinden."[719] Nachdem der Biersieder mit einem Maßstab den Flüssigkeitsstand innerhalb des Kessels ermittelt hat, entnimmt er dem Sud einen Becher der heftig aufwallenden Würze: „Außerdem nimmt er eine Probe, an der er sieht, ob das ausgefallene Eiweiß grob- oder feinflockig ist. Dies ist wichtig für den Glanz und das Feuer des späteren Bieres. Zuletzt wird die Stammwürze gemessen. In einem Metallzylinder muß dafür die Würze auf etwa 20 Grad herunterkühlen."[720] Dann gießt er eine weitere Probe in einen Edelstahlzylinder und steigt mit ihm die Treppe hinab. Nachdem Paul Wörndl im Untergeschoß den Stammwürzegehalt der soeben gezogenen Probe gemessen hat und nun der Treber durch das mächtige Rührwerk allmählich aus der Sudpfanne geschoben wird, wechselt der Film in Form einer Parallelmontage zum Geschehen vor dem Gebäude, wobei zunächst ein Blick aus einem Fenster des Sudhauses einen Traktor mit Anhänger zeigt, der durch eine schmale Toreinfahrt auf das Gelände der Brauerei zurückstößt. Während sich die Sudpfanne im Inneren des Gebäudes langsam vollständig entleert, füllt sich der Anhänger des Traktors in der Toreinfahrt mit dem noch dampfenden Treber; und schließlich spült der Biersieder die letzten Treberreste mit Wasser aus der Sudpfanne. Dabei nimmt die Kommentarsprecherin ihre Erläuterungen wieder auf: „Die erforderliche Stammwürze richtet sich nach der Biersorte. Für Vollbier muß sie bei 11 Prozent, für Exportbier bei 12,5 Prozent und für Starkbier bei 16 bzw. 18 Prozent liegen. Inzwi-

---

718 Ballhaus 1995b:324.
719 LÖWE FRISST GAMS: 0:40:18–0:40:24.
720 LÖWE FRISST GAMS: 0:40:33–0:40:51.

schen ist es Tag geworden. Morgens um sieben Uhr kommt bereits der zweite Landwirt, um den als Viehfutter sehr beliebten Treber zu holen. Paul Wörndl hat in der Nacht zwei Mal gesotten. Die Würze ist mittlerweile über den Whirlpool im Gärkeller angelangt. Dort setzt nun durch den Zusatz von Hefe der Gärungsprozeß ein. Er dauert etwa acht Tage. Dann hat sich der Malzzucker in Kohlensäure und Alkohol umgewandelt. Im Lagerkeller wird das Bier fünf bis sieben Wochen nachgären, bevor es zur Abfüllung kommt."[721] Zur Gestaltung dieser äußerst komplexen und damit etwas kommentarlastigen Einstellungsfolge schreibt Edmund Ballhaus:

> „Die Entscheidung, den weiteren Weg der Würze bis zum fertigen Bier an dieser Stelle des Films über den Kommentar zu erläutern, fiel nicht leicht. In der Diskussion überwog jedoch die Meinung, daß der Zuschauer, wenn er schon nicht den vollständigen Produktionsablauf vorgeführt bekommt, das Recht auf einige sachdienliche Erläuterungen haben muß."[722]

Mit dem Abschluß des Sudprozesses ist zugleich auch die arbeitsreiche Nacht des Biersieders beendet. So betritt er zu Beginn des zweiten Teils dieser Sequenz das Bräustübl der Schloßbrauerei, um hier mit einigen bereits anwesenden Arbeitskollegen sein Frühstück einzunehmen: „Nach einer langen Nacht freut sich Paul Wörndl auf seine Brotzeit mit den Kollegen. Die Gespräche werden allerdings zunehmend von der bevorstehenden Schließung geprägt."[723] Im Verlauf der sich während des Essens entwickelnden Unterhaltung wird ihm offenbar erstmals wirklich bewußt, daß dies sein letzter „Sud" gewesen ist und seine Arbeit in der Brauerei damit unwiderruflich ein Ende gefunden hat:

> „Im Bräustübl kommt das Gespräch unverhofft auf die Frage, wie lange noch gesiedet wird. Dabei stellt sich heraus, daß der Braumeister von einem späteren Termin als Pauli Wörndl ausgeht. Da dieser noch Überstunden und Urlaub abzufeiern hat, wird er zum letzten geplanten Sudtermin schon nicht mehr im Betrieb sein. Daß man ihm einerseits zuerst gekündigt hat (alle anderen Arbeiten folgen dem Sud), andererseits die Zeitplanung nicht mit ihm abgestimmt hat, läßt die zuvor eher ratlose Reaktion Pauli Wörndls in laute Empörung umschlagen. Das Spektrum seiner Gefühle wird in wenigen Einstellungen deutlich."[724]

---

721 LÖWE FRISST GAMS: 0:41:12–0:42:03.
722 Ballhaus 1995b:324.
723 LÖWE FRISST GAMS: 0:42:21–0:42:31.
724 Ballhaus 1995b:324.

Da er sich im Verlauf dieser bewegenden Einstellungsfolge völlig alleingelassen und immer mehr in die Ecke gedrängt fühlt, reagiert er zunehmend erregter auf die Bemerkungen seiner Kollegen (aufgrund des ausgeprägten bayerischen Dialekts aller Beteiligten ist auch dieses Gespräch wieder mit Untertiteln versehen): „Morgen siedest Du noch einmal Weißbier?" „Morgen wird der Silo ausgekratzt." „Den darfst Du dann ausblasen." „Nein, nein, ich habe ja noch 700 Zentner." „Dann geht es ja noch lang ...." „So lange geht das nicht mehr. Ich bin in der letzten Novemberwoche fertig." „Am 13. Dezember wird das Sieden aufgehört." „Aber ich habe gemeint, er redet mit Dir noch?" „Bis jetzt ist er zu mir noch nicht gekommen." „Dann muß ich noch mit ihm reden, wann wir das Sieden aufhören. Dann werd' ich fragen, für wie blöd er mich hält." „Das traust Du Dir ja doch nicht." „Das sag ich ihm wortwörtlich! Was hab' ich denn zu verlieren. Ich bin doch nicht blöd, oder?" „Aber er hält Dich für blöd." „Wenn er meint, was es für eine Leistung war, daß er mir gleich gekündigt hat als erstem, der hätt' ja bloß mir genau mit Euch kündigen brauchen. Der hat genau gewußt, was ich für Überstunden habe. Dann hätte ich bis Ende Dezember sieden können. Dann wäre ich auch mit Euch fertig gewesen."[725]

Mit den beiden letzten Einstellungen dieser Sequenz, die einen Blick auf den Hof der Brauerei und den hier die Ladebordwände seines LKWs verriegelnden, dem Zuschauer bereits aus der sechsten und zehnten Sequenz bekannten bärtigen Bierfahrer zeigen, dokumentiert der Film die mittlerweile vollzogene Übernahme der Aschauer Schloßbrauerei durch die Löwenbräu München:

> „Auf dem Brauereihof schließt ein Bierfahrer wie bereits in einer anderen Sequenz des Films (Auf dem Hof der Brauerei) die Klappe des Bierwagens. Während jedoch vorher ‚Schloßbrauerei Hohenaschau' zu lesen war, heißt es nun ‚Löwenbräu'."[726]

In der *vierzehnten* und letzten *Sequenz* des Films [ab 0:44:54] erteilt Edmund Ballhaus nochmals seinem Protagonisten Paul Wörndl das Wort, welcher hier im Grünen vor im Hintergrund friedlich weidenden Schafen und Kühen gleichsam stellvertretend für seine von der Schließung ebenfalls betroffenen Kollegen ein ausgesprochen bitteres, jedoch zugleich sehr realistisches Resümee zieht. Durch einen leichten Tonüberhang mit der vorhergehenden Sequenz verbunden spricht der Biersieder über seine Zukunft und das Fehlen beruflicher Perspektiven, da sich ihm in Anbetracht seines Alters die Chance zu einem Neuanfang in einem anderen Betrieb nicht mehr bietet (aufgrund seines ausgeprägten bayerischen Dialekts ist auch diese Einstellungsfolge mit Unter-

725 LÖWE FRISST GAMS: 0:42:53–0:44:31.
726 Ballhaus 1995b:324.

titeln versehen): „Und was mache ich? Brauerei geh' ich gar nicht mehr. Weil, wenn Du schon 36 Jahre in einem Betrieb warst, wer so lang in einem Betrieb arbeitet, der arbeitet sich empor, der ist was. Wenn er älter ist, dann läßt die Kraft nach. Du bist dann nicht mehr so wie ein Junger, daß Du rennst von früh bis auf die Nacht. Das ist aber heute so in der Brauerei. Wenn Du jetzt heute in die Brauerei wieder reinkommst, fängst Du von vorne an. Fang ich wieder von vorn an. Bei der Auerbräu kannst Du sofort anfangen. Aber die sagen Dir gleich: ‚Du bist nur Springer, Urlaubsvertretung oder Springer.' Wenn einer krank ist, da rennst Du die ganze Brauerei aus. Machst praktisch nur den Trottel. Da geh' ich gleich irgendwo anders hin. Keine Brauerei nicht mehr. Da brauch' ich mich nicht zu ärgern. Da weiß ich gleich, das muß ich machen. Und aus basta."[727]

Nachdem Paul Wörndl den letzten Satz beendet hat, schwenkt die Kamera über seinen erst jetzt ins Bild kommenden, nachdenklich und betroffen wirkenden Gesprächspartner Georg Antretter hinweg zu einer benachbarten Wiese mit dem Blick auf ein Gehöft und Schloß Hohenaschau in der Ferne, so daß dieses idyllische Motiv nun als Standbild den Hintergrund für den in Form von Schrifttafeln eingeblendeten Abspann [ab 0:46:04] bildet [Filmende bei 0:46:53].

In Hinblick auf seine Zusammenarbeit mit Georg Antretter, welcher in dieser letzten Einstellung nochmals kurz von der Kamera erfaßt wird und ohne dessen Beteiligung der Film in dieser Form nicht zustande gekommen wäre,[728] dessen Mitarbeit jedoch auch zu gewissen Differenzen in Hinblick auf das filmische Konzept führte,[729] weist Edmund Ballhaus darauf hin, daß mit einem guten Zugang zum Forschungsfeld nicht zwangsläufig auch ein gutes Verhältnis zu den hier beheimateten Protagonisten verbunden sein muß:

> „Obgleich die Feldforschungsphase wie bereits erwähnt zu kurz ausfiel (ein kurzer Besuch mit Bestandsaufnahme, eine etwa einwöchige Feldphase, weitere mehrtägige Erkundungen vor Drehbeginn), wurde dies durch die Mitarbeit des Gewährsmannes und Mitinitiators Georg Antretter recht gut ausgeglichen. Als Einwohner der Gemeinde Aschau war er mit den Örtlichkeiten bestens vertraut, als Einheimischem wurden ihm natürlich auch gleich alle Türen geöffnet. Dennoch finde ich es hier erwähnenswert, daß nicht nur seine inhaltlichen Schwerpunkte von meinen zum Teil recht deutlich abwichen, sondern auch sein Kontakt zu den Arbeitern der Brauerei eher distanziert war. Ich weise nicht

727 LÖWE FRISST GAMS: 0:44:53–0:45:56.
728 Ballhaus 1995b:318.
729 Vgl. Befragung Edmund Ballhaus 1997:444–445.

deshalb darauf hin, um dies einer Bewertung zu unterziehen, zumal hierbei die subjektive Wahrnehmung eine ganz erhebliche Rolle spielt. Vielmehr geht es mir darum, zwischen Vertrautheit mit einem Feld und der Vertrautheit mit den für das konkrete Projekt wichtigen Personen zu unterscheiden. Voraussetzung für die Vertrautheit, mit der in einigen meiner Filme die Menschen vor der Kamera agieren, ist die vorherige Herstellung jener augenzwinkernden Nähe,

- die häufig aus dem Gefühl einer Verbundenheit entsteht, die sich vor dem Hintergrund ähnlicher Lebenserfahrungen, ähnlicher sozialer Schwingungen oder einfach aufgrund des für die Protagonisten spürbaren Bemühens, ihre Lebenswelt zu verstehen und ihre Bedürfnisse zu respektieren, entwickelt,

- die um die Bedeutung eines gemeinsam durchzuführenden Unternehmens weiß,

- die als Grundlage ein stillschweigendes Einverständnis zu weitgehender Annäherung an sonst für die Außenwelt verschlossene Lebensbereiche hat,

- deren wichtigste Voraussetzung die Gewißheit ist, richtig verstanden und nicht gegen die eigenen Vorstellungen in den Bildern des Filmemachers vereinnahmt zu werden.

Diese Form der Vertrautheit, die Bereitschaft zur Präsentation vor der laufenden Kamera, die Öffnung privater Lebensbereiche oder sogar die Kenntlichmachung der sonst verschlossenen Gefühlswelten stellt sich selbstverständlich nicht bei jeder Begegnung im Vorfeld eines Filmes ein. Daher und auch abhängig von der Komplexität des Inhaltes kann für die Länge eines Feldforschungsaufenthaltes kein Maß festgelegt werden. Da sich die beschriebene Vertrautheit nicht beliebig herstellen läßt, sie aber für die Machart meiner Filme von großer Bedeutung ist, konzentriere ich mich in der Regel auf eine oder wenige Personen, um die herum sich die Filmhandlung entwickelt; dies bringt im übrigen auch dramaturgische Vorteile mit sich, da der Weg einzelner Personen verfolgt werden kann und eine Identifikation mit ihnen möglich wird. Dennoch – auch das ist mir wichtig festzuhalten – ist der Film LÖWE FRISST GAMS kein prägnantes Beispiel für eine ganz auffällige Nähe zu den Protagonisten."[730]

[730] Befragung Edmund Ballhaus 1997:444–446.

Copyrighted material

3.9 WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD

„Ich würde sagen im Inneren unterstützt die Kirche einen schon, also der Glaube, nicht die Kirche direkt, sondern der Glaube unterstützt einen schon, daß man sagt: Irgendwie geht's doch wieder weiter, der Liebe Gott läßt einen schon nicht hängen, der gibt einem nur so viel zu tragen auf, was man auch tragen kann. Manchmal ist es bestimmt für einen schwer, die Frau arbeitslos, der Mann arbeitslos, und dann sieh' mal zu, und bei den steigenden Kosten von heute. [....] Da muß man dann doch irgendwie die Kraft aus dem Glauben schöpfen."[731]

Zwei Jahre nach SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET wendet sich Edmund Ballhaus mit seinem 1993 veröffentlichten Film WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD[732] erneut dieser unweit der ehemaligen deutsch-deutschen Grenze auf dem Gebiet der früheren DDR gelegenen Region zu. Die ebenfalls im Rahmen des Projektes „Kulturelle Identität im Eichsfeld" entstandene und von der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film produzierte Dokumentation konzentriert sich jedoch weniger auf die ökonomischen und sozialen Folgen der deutschen Wiedervereinigung und ihre Auswirkungen auf die Menschen in den neuen Bundesländern, sondern stellt die Bedeutung des Glaubens für die Bewohner des Obereichsfeldes, einer katholischen Enklave inmitten des protestantischen thüringischen Umlandes, in den Mittelpunkt der Untersuchung. Nachdem der Autor das Thema bereits mit SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET streifte,[733] zeigt er in diesem in Zusammenarbeit mit Britta Heinrich entstandenen, im Verlauf der Jahre 1992/93 auf Betacam SP gedrehten und in den Verleih des IWF übernommenen Film von 49 Minuten Länge anhand von Ausschnitten aus dem Alltag von zwei Einwohnern des etwa 15 Kilometer nordöstlich von Eschwege gelegenen Ortes Martinfeld – Mechthild Beck und ihrem Vater Karl Reinhard – die in dieser Region auch heute noch das Leben bestimmenden, religiös gebundenen Traditionen und die hieraus erwachsenden Normen und Werte:

---

731 Protagonistin Mechthild Beck in KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:08:41–0:09:28.

732 WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD
Prod.: 1992/93; Publ.: 1993; Betacam SP; Farbe; 49 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Britta Heinrich; Kamera: Edmund Ballhaus; Ton: Matthias Henkel, Britta Heinrich; Schnitt: Kerstin Tschinkowitz; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

733 So weisen insbesondere die Äußerungen von Protagonistin Monika Thriene zur Verehrung des Heiligen Antonius während des mit einem befreundeten Ehepaar in der dritten Sequenz von SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET geführten Gespräches auf die Bedeutung des Glaubens für die Menschen im Eichsfeld hin. [Vgl. SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET: 0:11:09–0:11:58]

„Im Verlauf des Projektes ‚Kulturelle Identität des Eichsfeldes' begegnete ich der Berliner Kulturwissenschaftlerin Britta Heinrich, die über das Dorf Martinfeld im Obereichsfeld ihre Magisterarbeit schrieb und sich dort häufig im Rahmen ihrer Feldforschung aufhielt. Dieser Kontakt erwies sich in mehrfacher Hinsicht als äußerst fruchtbar. Britta Heinrich konnte mir wichtige inhaltliche Impulse geben und führte mich in kürzester Zeit in das Dorf ein. Nach etlichen Gesprächen nahm der inhaltliche Schwerpunkt des Filmprojektes Konturen an: Eichsfelder zu sein heißt zugleich katholisch sein – diese Verbindung drückt ein Selbstbewußtsein aus, das sowohl zu DDR-Zeiten als auch nach der Wende die Lebenseinstellung der Eichsfelder kennzeichnete. Bei den Recherchen zum Film wurde deutlich, daß viele der mit dem Glauben in Verbindung stehenden Traditionen unabhängig vom jeweiligen politischen System Bestand haben. Um diese Traditionen und die dahinter verborgenen Werte und Einstellungen sollte es im Film gehen. Mit Britta Heinrichs Hilfe lernte ich sehr bald eine Familie kennen, die uns beiden paradigmatisch für viele andere Familien im Obereichsfeld zu sein schien. Meine Art der Fokussierung und der methodischen Herangehensweise, aber auch die ganz unterschiedliche Vorgehensweise bei der Umsetzung eines Themas in eine schriftliche Arbeit auf der einen und einen Film auf der anderen Seite brachten sicherlich auch Britta Heinrich neue Erkenntnisse. Insofern denke ich gern an diese Zusammenarbeit zurück, die dann auch folgerichtig in eine freundschaftliche private Beziehung überging. Bei diesem Filmprojekt [....] waren [....] drei Feldphasen in allerdings deutlich abnehmender zeitlicher Intensität notwendig: Zuerst hat Britta Heinrich eine intensive und über ein Jahr dauernde Feldforschung im Ort durchgeführt, dann bereiteten wir in einer zweiten nur noch mehrwöchigen Feldphase die Filmarbeiten vor, die schließlich das Feld noch einmal in ganz anderer Weise vor unseren Augen erscheinen ließen."[734]

Während in der ersten, von Orgelklängen aus dem Off begleiteten Einstellung der Pfarrer ein Hochzeitspaar vor dem Einzug in die Kirche segnet und ein 180-Grad-Kameraschwenk die dem jungen Paar in das Gotteshaus folgende Hochzeitsgesellschaft zeigt, wird zunächst der Titel des Films eingeblendet. Darauf folgt mit der *ersten Sequenz* [ab 0:00:29] eine Vorstellung des Ortes Martinfeld, wobei Aufnahmen der Kirche, der Fachwerkhäuser und gepflasterten Dorfstraßen die Einführung der Kommentarsprecherin[735] begleiten und

[734] Befragung Edmund Ballhaus 1997:448–449.

[735] Im Gegensatz zu dieser mit umfangreichen Erläuterungen versehenen Einführungssequenz erreicht der Kommentar im weiteren Filmverlauf (49:07) einen Anteil von moderaten 14,4 % (7:04), wobei der Autor die Gefilmten mit 27,1 % (13:19) zudem recht aus-

	0:00:00	Filmtitel	
1.	0:00:29	Annäherung an Martinfeld	1:35
2.	0:01:54	*Sonntag Vormittag:* 1. Vorstellung der Protagonisten 2. Beim Frühschoppen: Das Selbstverständnis der Männer	3:45
3.	0:05:39	*Sonntag Mittag:* 1. Das gemeinsame Essen 2. Mechthild Beck: Der Glaube und die Rolle der Frau	3:50
4.	0:09:29	*Arbeit in der Fremde:* 1. Karl und Hiltrud Reinhard 2. Franz Conradi: Identitätsstiftende Faktoren	3:04
5.	0:12:33	*Die Wallfahrt zum Klüschen Hagis:* 1. Einleitung 2. Der Zug zum Klüschen Hagis 3. Am Klüschen Hagis 4. Franz Conradi: Glaube und Politik	7:35
6.	0:21:08	*Vorbereitungen zur Antoniusprozession:* 1. Waschen der Antoniusfigur 2. Schmücken des Ortes	3:38
7.	0:24:46	*Die Antoniusprozession:* 1. Der Gottesdienst an der Mariengrotte 2. Die Prozession	4:40
8.	0:29:26	Mechthild Beck: Fürbitten bei der Mutter Gottes	1:26
9.	0:30:52	*Am Abend:* 1. Gemeinsames Abendessen der Familie 2. Karl Reinhard: Glaube und Identität 3. Abendgebet mit den Kindern	4:27
10.	0:35:19	Mechthild Beck zur Bedeutung von Ehe und Familie	2:57
11.	0:38:16	*Die Burschenkirmes:* 1. Der Fackelzug 2. Der Kirchgang 3. In der Kirmeskneipe 4. Am Dorfanger	8:22
12.	0:46:38	Filmausklang: Totengedenken an Allerseelen	1:42
	0:48:20	Abspann	
	0:49:07	Filmende	

durch Einstellungen einer Marienstatue und eines traditionellen Bildstocks ergänzt werden, Zeugnisse eines in dieser Region seit Jahrhunderten verwurzelten Katholizismus[1]: „Im thüringischen Eichsfeld liegt das Dorf Martinfeld mit seinen fast 650 Einwohnern. Wie in den anderen Orten im Eichsfeld sind auch die Martinfelder überwiegend katholisch. Zuletzt wurden hier gerade dreizehn Andersgläubige gezählt. Im Gegensatz zum Umland hat die fünfhundertjährige Zugehörigkeit zum Erzbistum Mainz das Eichsfeld katholisch geprägt. Die Re-

führlich zu Worte kommen läßt. [Vgl. Tabelle Seite 465]

ligiosität bestimmt den Lebensalltag im Eichsfeld mehr als anderswo. Daran konnten auch vierzig Jahre Sozialismus nichts ändern. Es scheint im Gegenteil so, als hätten sich gerade im zur DDR gehörigen Obereichsfeld religiös bestimmte Traditionen, Normen und Werte erhalten, die die starke Abgrenzung zum Umland deutlich werden lassen. Das Eichsfeld, eine Welt für sich?"[736] Mit dieser Einführung durch einen kurzen Tonüberhang und eine Außenaufnahme der Dorfkirche verbunden kehrt der Film nun zu dem zu Beginn der Sequenz gestreiften Geschehen zurück und zeigt verschiedene Ausschnitte aus der Trauung des soeben in die Kirche eingezogenen Brautpaares.

In Anbetracht dieses ungewöhnlichen Nebeneinanders von Katholizismus und „real existierendem Sozialismus" fällt in dieser Sequenz einer Einstellung aufgrund ihres Symbolcharakters besondere Bedeutung zu: Während die Sprecherin betont, daß trotz vierzig Jahren Sozialismus der Glaube auch weiterhin das Leben der Menschen im Eichsfeld bestimmt, kommt nach einem zunächst bildfüllend gezeigten Bildstock in der Ortsmitte durch Aufziehen des Kamerazooms ein in einer Toreinfahrt auf der gegenüberliegenden Straßenseite stehender Trabant 601 – ein Kleinwagen aus volkseigener Produktion und ebenso wie die „Datsche" Sinnbild allen materiellen Strebens der Bevölkerung in der DDR – ins Bild, der gerade von zwei Personen bestiegen wird.[737]

Nach dieser ersten Annäherung an das Thema stellt der Autor mit der *zweiten Sequenz* [ab 0:01:54] die Protagonisten seines Films vor, wobei vor allem die Zusammenarbeit mit Mechthild Beck seinen Vorstellungen sehr entgegenkam und eine erfolgreiche Umsetzung des anspruchsvollen Konzeptes überhaupt erst ermöglichte:

> „Bereits nach kurzer Vorbereitungszeit stand fest, daß im Mittelpunkt des Films die Familie Beck stehen sollte. Mit den zwei Hauptpersonen Mechthild Beck und ihrem Vater Karl konnten sowohl die weibliche als auch die männliche Perspektive Berücksichtigung finden. Neben den beiden Dimensionen der privaten und der öffentlichen Religiosität vermitteln sie uns den Einblick in ein Ordnungssystem mit sehr traditionellen Normen und Werten, die dafür Sorge tragen, daß die unterschiedlichen Altersgruppen, aber auch die Geschlechter deutlich von einander getrennt sind. Da vor allem die geschlechtspezifische Rollen- und Funktionszuweisung augenfällig war, sollte diese an einer Person und ihren konkreten Empfindungen verdeutlicht werden. Es war ein Glücksfall, daß wir mit Mechthild Beck eine Hauptperson fanden, die

736 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:00:29–0:01:17.
737 Vgl. KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:00:57–0:01:04.

unseren Ideen und Vorstellungen absolut aufgeschlossen gegenüber stand. Aufgrund ihres auch aus dem Beruf als Postbotin (und der damit verbundenen existentiellen Sicherheit) gewonnenen Selbstbewußtseins, sicher auch aufgrund eines in kurzer Zeit entstandenen Vertrauensverhältnisses zwischen Filmteam und Protagonistin, aber auch vor dem Hintergrund, daß sie in uns die Zuhörer gefunden hatte, die sie sonst kaum fand, stand sie uns in einer beeindruckenden Art und Weise Rede und Antwort."[738]

Indem der Film nun Mutter und Tochter in der Küche bei der Vorbereitung des sonntäglichen Mittagessens beobachtet und anschließend ins Wohnzimmer überwechselt, wo die kleinen Söhne gemeinsam mit ihrem Vater einen Zeichentrickfilm im Fernsehen schauen, vermittelt er dem Zuschauer einen ersten, aufschlußreichen Einblick in das von traditionellen Wertvorstellungen geprägte Umfeld seiner Protagonistin. Währenddessen stellt der Kommentar die Familie vor: „Sonntag morgen bei einer Martinfelder Familie, die hier für viele andere im Eichsfeld steht. Mechthild Beck bereitet gemeinsam mit ihrer Mutter Hiltrud Reinhard das Mittagessen vor. [Pause] Jung und alt wohnen in einem Haus, die Eltern oben, Tochter und Schwiegersohn mit zwei Kindern unten."[739] Weitere Einstellungen zeigen das Geschehen im benachbarten Wohnzimmer: „Die Kinder, Martin und Rainer, verbringen die Zeit bis zum Essen mit ihrem Vater Matthias vor dem Fernseher."[740]

Diesem geschäftigen Treiben der Frauen stellt der Autor mit dem zweiten Teil der Sequenz nun ein den Männern vorbehaltenes Sonntagsvergnügen gegenüber: „Zur gleichen Zeit in einer der drei Gastwirtschaften des Ortes. Wie jeden Sonntag trifft sich dort Karl Reinhard mit anderen Männern aus dem Dorf zum Frühschoppen."[741] Dabei wird im Verlauf des von Britta Heinrich mit den beim Bier sitzenden Dorfbewohnern geführten Gespräches bereits nach wenigen Sätzen deutlich, von welchem Rollenverständnis das Denken und Handeln der hier versammelten Herren bestimmt wird: „.... was stämmige Eichsfelder sind, die kommen immer zur Kirmes wieder, die kommen nach Hause." [Brita Heinrich:] „Was bedeutet denn der Sonntag für einen Katholiken?" [Dorfbewohner:] „Freier Arbeitstag, gehört dazu der sonntägliche Gottesdienst, wie zum anständigen Frühschoppen 'nen Bier gehört, so gehört der Sonntagsgottesdienst eben mit dazu. Ohne den Gottesdienst am Sonntag ist das kein Sonntag. Im Eichsfeld beginnt der Sonntag mit dem Gottesdienst, und dann

738 Befragung Edmund Ballhaus 1997:449.
739 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:02:04–0:02:22.
740 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:02:47–0:02:53.
741 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:03:14–0:03:23.

die Frauen kochen – anständiges Mittagessen – der Nachmittag und Abend ist meistens zur Erholung oder persönlichen Freizeitgestaltung." [Britta Heinrich:] „Können die Frauen denn auch in den Gottesdienst wenn die kochen ...." [Dorfbewohner:] „Na freilich ...." „Wir haben ja zweimal Messe ...." „Dann müssen sie früher aufstehen ...." [allgemeines Lachen] „Es ist ja auch die Möglichkeit gegeben, daß die auch in die Kirche können, Frühmesse oder so ...." „Das wird ja meistens schon so eingeteilt, daß das hinterher klappt ...." [Britta Heinrich:] „Ja aber die stehen dann ja doch in der Küche und arbeiten ...." [Dorfbewohner:] „Ja aber das muß ja sein genau wie das Viehfüttern ...." „Das Vieh muß ja auch gefüttert werden, das machen die Männer und das Kochen müssen die Frauen machen, die haben ja auch ihre Freizeit wieder." [Britta Heinrich:] „Am Samstag, bereitet man dann eigentlich alles vor um am Sonntag alles in Ordnung zu haben?" [Dorfbewohner:] „Ja freilich." [Britta Heinrich:] „Und wenn jetzt jemand keine Lust hat zum Beispiel zum Fegen oder zum Putzen?" [Dorfbewohner:] „Ja dann läßt er's bleiben, so einfach ist das ...." „Dann läßt er's liegen ...." „Das werden sie morgen schon sehen, wenn die Kirchenleute alle gehen und vor dem Haus ist nicht gefegt und die ganze Scheiße liegt noch da, dann sagen die: ‚Das sind aber schöne Leute, die haben nicht mal gefegt, die haben noch nicht mal vor ihrem Grundstück ein bißchen saubergemacht.' Also so ist die Sache nicht."[742]

Mit der *dritten Sequenz* [ab 0:05:39] kehrt der Film wieder in die Küche der Familie zurück, wo Hiltrud und Karl Reinhard und Mechthild und Matthias Beck gemeinsam mit den Kindern nach dem Tischgebet, welches von den beiden Frauen – im Gegensatz zu den übrigen, bereits am Tisch sitzenden Familienmitgliedern – im Stehen gesprochen wird, mit dem Essen beginnen: „Sonntag ist der Tag in der Woche, an dem die beiden Familien gemeinsam Essen."[743] Das Interesse der Erwachsenen richtet sich hier zunächst auf das Verhalten der Kinder, welche vor allem von Vater und Großvater nachdrücklich zum nicht-mit-den-Fingern-Essen, zum Geradesitzen und ähnlichem Wohlverhalten ermahnt werden. Zu weiteren Einstellungen der gemeinsamen Mahlzeit setzt nun die Sprecherin ihre Erläuterungen fort: „Mechthild Beck arbeitet von Montag bis Samstag als Postbotin. Der Sonntag ist ihr einziger freier Tag. Die Kinder sind während der Woche im Kindergarten, ihr Mann Matthias ist bei einer auswärtigen Baufirma beschäftigt."[744] Nach dem Essen befragt Britta Heinrich am mittlerweile von den übrigen Familienmitgliedern verlassenen Küchentisch Mechthild Beck zu ihrer Rolle als Frau und der Bedeutung des Glaubens: „Ist das auch so getrennt, daß die Frauen mehr so ihre eigene Welt haben und die

742 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:03:24–0:05:38.
743 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:05:39–0:05:44.
744 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:06:28–0:06:41.

Männer ihre Welt?" „Ja, das würde ich nicht sagen, aber so extrem ist es jetzt nicht mehr, aber wie es sonst war und auch noch so'n bißchen eben halt eingefleischt ist, daß die Männer zum Frühschoppen gehen und die Frauen eben Essen kochen müssen. Das sind ja nun verschiedene Aufgaben und das ist im Eichsfeld hier noch so gang und gebe, und so schnell ändert sich da dran auch nichts, daß das so eingefahrene Bahnen sind, die gemacht werden." „Hängt das mit der Kirche auch zusammen?" „Das weiß ich nicht, ob das mit der Kirche so zusammenhängt, aber man nehme doch nur mal: In der katholischen Kirche gibt's auch keine Frau als Priester, sondern nur Männer als Priester, und der Mann, was der sagt, wird gemacht sozusagen, und so ist das hier im Eichsfeld noch, daß eben halt .... Jetzt ist es wohl schon nicht mehr so, in meiner Generation, die sagen auch schon was dagegen und lassen sich auch nicht mehr alles so strikt aufoktroyieren. Aber sonst ist das was jetzt meine Mutter ihre Generation ist, was mein Vater gesagt hat, wurde gemacht." „Jetzt die Zeit ist ja auch nicht so unproblematisch durch die Arbeitslosen. Bietet der Glauben Halt?" „Ich würde sagen im Inneren unterstützt die Kirche einen schon, also der Glaube, nicht die Kirche direkt, sondern der Glaube unterstützt einen schon, daß man sagt: Irgendwie geht's doch wieder weiter, der Liebe Gott läßt einen schon nicht hängen, der gibt einem nur so viel zu tragen auf, was man auch tragen kann. Manchmal ist es bestimmt für einen schwer, die Frau arbeitslos, der Mann arbeitslos, und dann sieh' mal zu, und bei den steigenden Kosten von heute. Und hier haben ja auch viele ein Haus, es gibt hier in Martinfeld wenige, die zur Miete wohnen und das ist ja auch was, was an Last und Bürde auf einem ist, was noch finanziell getragen werden muß, auch wenn man dann arbeitslos ist, fragt ja heute keiner mehr. Da muß man dann doch irgendwie die Kraft aus dem Glauben schöpfen."[745]

Die nun folgende *vierte Sequenz* (ab 0:09:29) knüpft direkt an die Ausführungen von Mechthild Beck an, indem sie dem Zuschauer nach einer Vorstellung der beruflichen Situation ihrer Eltern einen Einblick in die Sozialgeschichte des Eichsfeldes gewährt. Zunächst jedoch zeigt der Autor ihre Mutter bei der Grabpflege auf dem Martinfelder Friedhof: „Es ist Frühjahr. Wie in jedem Jahr um diese Zeit bepflanzt Hiltrud Reinhard die Gräber neu. Demnächst läuft ihre Stelle als ABM-Kraft in der örtlichen Jugendherberge aus, dann wird sie in den Vorruhestand gehen."[746] Während jetzt ihr Vater den Hühnerhof betritt und das Geflügel mit Futter versorgt, setzt die Kommentarsprecherin ihre Erläuterungen fort: „Karl Reinhard hat früher wie viele andere Eichsfelder in der Fremde gearbeitet. Er ist seit 1990 im Vorruhestand."[747] Anschließend leiten verschie-

745 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:07:17–0:09:28.
746 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:09:31–0:09:45.
747 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:10:07–0:10:17.

dene Aufnahmen der nahezu menschenleeren Straßen des Ortes einen Rückblick in die Geschichte der Region ein: „In der Woche ist es ruhig im Dorf. Die meisten Martinfelder müssen weite Fahrtwege zurücklegen, um zu ihrem Arbeitsplatz zu gelangen. Einige von ihnen kommen daher nur am Wochenende nach Haus. Das Arbeiten in der Fremde hat im Eichsfeld Tradition. Dazu der ehemalige Schulrektor und Pfarrer Franz Conradi."[748] Während eines Gespräches mit Britta Heinrich in seinem Büro betont der Pfarrer die ausgeprägte Heimatverbundenheit als ein wesentliches identitätsstiftendes Moment für den einer Arbeit in der Fremde nachgehenden Teil der einheimischen Bevölkerung: „Um diese Mentalität des Eichsfelders zu verstehen, müßte man den Wanderarbeiter studieren. Als Erscheinung des vorigen Jahrhunderts, der Boden hat hier die Leute nicht mehr ernährt, die Männer zogen aus in die Zuckerrübenfabriken oder ins Ruhrgebiet – als Saisonarbeiter, kamen im Sommer zurück oder auch blieben dort. Diese Wanderarbeiter – was sicherlich kein bequemes Leben war, fern von zu Hause – da hieß es eben auch sparsam sein, mancher hat auch seine Sachen untern Hammer gekriegt. Auch Frauen waren außerhalb als Schnitterinnen in der Magdeburger Börde. Und sowohl in der Fremde, da waren's eben vom Gefühl her Eichsfelder: ‚Ich bin Eichsfelder'; und das hat sich dort verstärkt wie auch wenn sie hier waren: ‚Wir sind die Eichsfelder' auch im Gegensatz zu Hannoversch damals oder Hessen oder Thüringen. Auch vielleicht so ein Spezifikum: es gibt nicht die Identifizierung mit einem Ort, sondern immer mit der Region: Also ich bin zwar Heiligenstädter oder Leinefelder, aber das ist nicht die emotionale Bindung. Die emotionale Bindung ist ‚Ich bin Eichsfelder.' Das hat da Vorrang."[749] Zu seinem Bericht werden insgesamt zehn historische Schwarzweiß-Fotografien direkt aufeinanderfolgend eingeblendet: Sie zeigen unter anderem einen Hausierer mit einer hochbepackten Kiepe, den Abschied eines Eichsfelders von Frau und Kindern, eine alte Ansicht eines Fabrikgeländes, Fabrikarbeiter und -arbeiterinnen in einer Werkhalle, Bauarbeiter auf einem Rohbau, ein mit Hausrat beladenes Pferdegespann, eine Gruppe von Landarbeiterinnen, die gerade für den Fotografen Aufstellung genommen hat, sowie Männer und Frauen bei der Feldarbeit. Die Einblendungen setzen bereits kurz nach Beginn des Gespräches ein, begleiten den gesamten ersten, die Wanderarbeit betreffenden Teil des Berichtes und sind exakt auf seine Worte abgestimmt, so daß die historischen Aufnahmen unmittelbar mit den von Franz Conradi angesprochenen Punkten korrespondieren: Währenddessen sieht man etwa zu seiner Äußerung „[....] die Männer zogen aus [....]" als Ausschnittsvergrößerung aus einer alten Fotografie in Großaufnahme den Handschlag eines sich von seine Frau verabschiedenden Arbeiters, zu „[....] in die Zuckerrübenfabriken [....]" die histori-

748 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:10:43–0:11:03.
749 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:11:08–0:12:32.

sche Ansicht eines Fabrikgeländes oder schließlich zu „[....] oder ins Ruhrgebiet [....]" eine alte Aufnahme von Fabrikarbeitern und -arbeiterinnen in einer Werkhalle zur Zeit der Jahrhundertwende.[750]

Zu Beginn der *fünften Sequenz* [ab 0:12:33] zeigt der Autor zunächst Mechthild Beck und weitere Frauen des Ortes auf dem Weg zur Martinfelder Kirche: „Heute ist Christi Himmelfahrt, Tag der Männerwallfahrt zum Klüschen Hagis. Daher besuchen heute nur die Frauen die Frühmesse in der Dorfkirche."[751] Nun verläßt auch ihr Vater Karl Reinhard das Haus: „Etwa zur gleichen Zeit macht sich Karl Reinhard auf den Weg. Er schließt sich einem Prozessionszug an, der von der Kirche aus zum Klüschen Hagis pilgert."[752] An der Martinfelder Kirche versammelt sich Karl Reinhard mit zahlreichen weiteren Männern des Ortes, wobei der Kommentar auf den politischen Hintergrund dieses Ereignisses verweist: „Die Männerwallfahrt wurde 1954 ins Leben gerufen. Sie hatte in der DDR als Demonstration religiöser Überzeugung eine erhebliche Bedeutung. Dieses Jahr wird der Gottesdienst live vom Fernsehen übertragen."[753] Anschließend zieht die Prozession zunächst durch den Ort und dann singend und rezitierend über die Landstraßen an Feldern und Wiesen vorbei zum Klüschen Hagis, wobei in der letzten Einstellung auch wieder Protagonist Karl Reinhard unter den Teilnehmern gezeigt wird.

Zum atmosphärisch dichten Charakter dieses ersten Teils der Sequenz tragen unter anderem auch zwei in Hinblick auf ihre Bildkomposition besonders reizvolle Einstellungen bei: Zunächst eine noch im Ort entstandene Aufnahme, welche lediglich die Beine der vorbeiziehenden Wallfahrtsteilnehmer zeigt[754] und den Zuschauer auf diese Weise bereits zu Beginn der Einstellungsfolge darauf einstimmt, daß die Prozession den vor ihr liegenden Weg zum Klüschen Hagis zu Fuß zurücklegen wird. Weiterhin eine ausgesprochen stimmungsvolle, aus einer Kameraposition wenige Zentimeter über dem Erdboden aufgenommene Einstellung, die in der Ferne den Prozessionszug auf seinem Weg durch die Felder und Wiesen zeigt, während sich in der Unschärfe des Bildvordergrundes Gräser und Wiesenblumen im Wind wiegen.[755]

Bei der nun folgenden Ankunft am Klüschen Hagis taucht der Autor – ganz im Sinne von David MacDougalls „unprivileged camera style"[756] – mit der Kamera

750 Vgl. KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:11:25–0:11:32.
751 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:12:38–0:12:46.
752 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:13:05–0:13:15.
753 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:13:24–0:13:35.
754 Vgl. KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:14:10–0:14:16.
755 Vgl. KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:14:32–0:14:40.
756 Vgl. MacDougall 1982.

in das Geschehen ein und legt, eingereiht in den Prozessionszug, die letzten Meter gemeinsam mit den Männern aus Martinfeld zurück., womit er das Eintreffen am Veranstaltungsort aus der Sicht eines realen Teilnehmers zeigt und dem Zuschauer zugleich mit einem im Gehen vorgenommenen, bemerkenswerten 180-Grad-Rechts- und 90-Grad-Linksschwenk einen Blick sowohl auf die ihn begleitenden Zugteilnehmer als auch die hier bereits wartenden übrigen Wallfahrer ermöglicht. Die sich an diese beiden Plansequenzen von insgesamt 0:50 Länge[757] anschließenden Aufnahmen vermitteln dem Betrachter zunächst einen Überblick über das von lichtem Wald umgebene, leicht ansteigende Veranstaltungsgelände und die unzähligen, fast ausschließlich männlichen Besucher, die an dem hier unter freiem Himmel stattfindenden Gottesdienst teilnehmen. Daraufhin blickt die Kamera aus dem Inneren eines Gebäudes durch eine Tür vorbei an den Köpfen der gerade aus ihr hinaustretenden Geistlichen auf die davor im Freien wartenden Ministranten, reiht sich in der anschließenden Einstellung von beachtlichen 0:59 Länge[758] in den Zug der Priester ein und folgt ihnen ein Stück ihres Weges, wobei die Sprecherin das mittlerweile vom Gesang der Zuschauer begleitete Geschehen aus dem Off erläutert: „Wie in jedem Jahr holen die Geistlichen den Bischof vom Fuße des Berges ab."[759] Eingebettet in verschiedene Einstellungen des wartenden Publikums schließt sich nun die Ankunft des Bischofs an; gefolgt von weiteren, überwiegend von Kamerapositionen aus dem Publikum heraus gedrehten Aufnahmen einzelner Zuhörer, die dem Zuschauer das gesamte Spektrum der hier versammelten Wallfahrer vor Augen führt, wobei auch wieder Karl Reinhard mehrfach im Bild gezeigt wird. Diese Aufnahmen sind mit einem Ausschnitt aus den Grußworten an den Bischof und die Wallfahrer unterlegt, welche auch einem Außenstehenden einen Eindruck von der Bedeutung dieser Veranstaltung vermitteln und damit zugleich die Funktion eines den historischen Kontext beleuchtenden inneren Kommentars übernehmen: „Seit 1957 kommen jährlich Tausende von Männern aus den verschiedenen Landesteilen in der Männerwallfahrt hierher. Diese war in all den Jahren der politischen Bedrängnis in der damaligen DDR ein Tag der Begegnung. Auch wenn 1968 vom Staat das Fest Christi Himmelfahrt als Feiertag abgeschafft wurde, war die Wallfahrt am darauffolgenden Sonntag ein besonderer Höhepunkt. Nicht nur der Liebreiz dieses herrlichen Fleckchens zog uns Männer hierher, vielmehr war es die offene Sprache von Mann zu Mann, die klaren Worte der Bischöfe und die erlebte Gemeinschaft. Das alles gab uns immer wieder neuen Mut, neue Kraft für den Alltag in einer glaubensfeindlichen Gesellschaft."[760]

---

757 Vgl. KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:15:14–0:16:04.
758 Vgl. KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:16:46–0:17:45.
759 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:16:54–0:17:00.
760 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:18:35–0:19:28.

Während dieses zweiten Teils der nicht nur in Hinblick auf Kameraführung und Montage bemerkenswert gestalteten Sequenz geraten wiederholt Kamerateams des Mitteldeutschen Rundfunks ins Bild, welche das Geschehen am Klüschen Hagis mit zum Teil hohem technischen Aufwand wie etwa einem Kamerakran oder einer auf Schienen beweglichen elektronischen Studiokamera aufnahmen. Obwohl Edmund Ballhaus im Gegensatz zum MDR lediglich eine einzige, von ihm selbst geführte Kamera zur Verfügung stand, er zudem nicht nur den abschließenden Gottesdienst, sondern die gesamte Prozession zu verfolgen beabsichtigte und sich somit die Umsetzung des komplexen Geschehens für ihn nicht nur in Anbetracht seiner begrenzten technischen Möglichkeiten als ausgesprochen schwierig erwies, gelang ihm dennoch eine eindrucksvolle, atmosphärisch dichte Darstellung der Ereignisse rund um die Männerwallfahrt zum Klüschen Hagis:

> „Technisch besonders anspruchsvoll waren die Aufnahmen in der Kirche – sie mußte bereits am Abend vor dem Gottesdienst mit großem Aufwand ausgeleuchtet werden – sowie die von der Männerwallfahrt zum Klüschen Hagis. Für Nichtfilmer ist der Aufwand, mit nur einer Kamera eine Prozession zu verfolgen und ihre Verschmelzung mit einer immensen Menschenmenge am Ankunftsort zu dokumentieren, kaum nachzuvollziehen. Um sowohl nahe als auch totale Einstellungen zu erhalten, mußte ich mit der Kamera ständig die Positionen wechseln; wer im Film genau hinsieht, ahnt die Entfernungen, die ich bereits auf dem Weg zum Klüschen Hagis zurückgelegt hatte. Es war aber noch ungleich schwieriger, auf einem von mehreren 10.000 Menschen bevölkerten Wallfahrtsort die Aufnahmestandorte so zu wechseln, daß das Ereignis in all seinen Facetten (von der Prozession zu den am Hügel in mehr oder weniger Andacht verharrenden Männern über die Ankunft der Bischöfe bis zum Gottesdienst und seiner Rezeption) dokumentiert werden konnte. Ich befand mich ständig in Bewegung, um annähernd das ins Blickfeld zu bekommen, was der MDR mit seinen sechs Kamerateams hätte zeigen können, wäre er nicht lediglich auf den Gottesdienst fixiert gewesen (der mich weniger interessierte).“[761]

Mit dem letzten Teil dieser Sequenz kehrt der Autor zum Gespräch zwischen Franz Conradi und Britta Heinrich im Büro des Pfarrers in der vorangegangenen Sequenz zurück, um den in den Grußworten an den Bischof anklingenden politischen Aspekt der Wallfahrt anhand der Einschätzung eines Einheimischen weiter herauszuarbeiten und dem Zuschauer damit eine Einordnung des zuvor gezeigten Geschehens in einen übergeordneten Kontext zu erleich-

[761] Befragung Edmund Ballhaus 1997:450–451.

tern: „Inwieweit könnte man sagen war nun auch die Männerwallfahrt eine politische Demonstration?" „Emotional müßte ich mich fast dagegen wehren als politische Demonstration .... Auf der anderen Seite, wenn wir das Wort Demonstration einfach so nehmen, kann ich auch gut sagen, die Männer wollten schon sich zeigen, demonstrieren ‚wir sind da' und es gibt auch etwas anderes als Maidemonstrationen, als weltanschaulichen Atheismus, es gibt auch religiöses Leben, katholisches Leben und politisch, politisch kann ich auch sagen: all unser Tun ist irgendwie politisch gefärbt. Wehren würde ich mich dagegen zu sagen, Männerwallfahrt war eine politische Demonstration, weil es dies nicht als erstes sein will, es sollte nicht der Name dafür sein. Der Name dafür ist Wallfahrt: ich mache mich auf, um an einem Ort mit Gleichgesinnten Gott zu loben und zu danken und zu beten, Orientierung zu Höherem zu bekommen. Das ist der Name für die Sache. Politisch bedeutsam gerade auch im nachhinein möchte ich schon sagen das Bekenntnis, was die vielen Männer geeint hat, hat auch vielen die Kraft gegeben, alternativ zum Sozialismus zu leben."[762]

In den Mittelpunkt der sich hieran anschließenden *sechsten Sequenz* [ab 0:21:08] stellt der Autor die Vorbereitungen zu einer weiteren regionalen Prozession, welche im Gegensatz zur Wallfahrt zum Klüschen Hagis allerdings auf eine erheblich längere Tradition zurückblicken kann. Zu einer Aufnahme des Ortes Martinfeld führt die Sprecherin den Zuschauer zunächst ganz allmählich an das Thema heran: „Mittlerweile ist es Sommer geworden. Jetzt nehmen nicht nur die Feldarbeiten zu, auch Wallfahrten und Prozessionen bestimmen in dieser Zeit das Leben im Eichsfeld."[763] Weitere Einstellungen beobachten einen Dorfbewohner beim Kehren der Straße: „Heute bereiten sich die Einwohner Martinfelds auf ihre Antoniusprozession vor, die jährlich am Sonntag nach dem Namenstag des Heiligen stattfindet."[764] Schließlich trägt eine ältere Frau in Gummistiefeln eine hölzerne Antoniusfigur einen Abhang hinab an die Anstauung eines Baches: „Für das bevorstehende Ereignis wird auch die in einem Bildstock aufbewahrte Antoniusfigur gründlich geputzt. Antonius gilt als Beschützer vor Wasserkatastrophen. Die Prozession geht auf ein 300 Jahre altes Gelübde zurück, das die Martinfelder nach einem schweren Unwetter abgelegt haben."[765] Anschließend zeigt der Film in einer kommentarlosen Einstellungsfolge von beachtlichen 1:38 Länge ausführlich die Reinigung der schon etwas in die Jahre gekommenen Antoniusfigur mit Geschirrspülmittel und Wasser aus dem Bach, das Anstecken des zuvor abgenommenen

[762] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:19:29–0:21:07.
[763] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:21:09–0:21:18.
[764] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:21:24–0:21:32.
[765] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:21:38–0:21:58.

rechten Armes, den Transport zurück den Abhang hinauf und schließlich die Aufstellung des Heiligen an seinen angestammten Platz im steinernen Bildstock.

Zu Aufnahmen der Dorfstraßen und den hier mit verschiedenen weiteren Vorbereitungen für die bevorstehende Prozession befaßten Bewohnern kommt der Kommentar nochmals auf die Verhältnisse in der ehemaligen DDR zu sprechen und betont in diesem Zusammenhang erneut das identitätsstiftende Moment des gemeinsamen Glaubens für die Bevölkerung der Region: „Bereits am frühen Morgen beginnen die Bewohner den Ort für die Antoniusprozession zu schmücken. Fahnenstangen werden befestigt, Girlanden über die Straße gespannt, Altäre aufgebaut und mit Blumen versehen. Während der DDR-Zeit unterlagen alle Wallfahrten und Prozessionen einer Genehmigungspflicht. Dennoch gelang es nicht, deren Bedeutung im Eichsfeld in Frage zu stellen; im Gegenteil wurden unter dem Druck der staatlichen Stigmatisierung die bestehenden Traditionen mit besonderem Nachdruck aufrechterhalten.“[766]

Die nun folgende *siebte Sequenz* [ab 0:24:46] wendet sich der Antoniusprozession selbst zu: „Die Prozession beginnt mit einem Gottesdienst an der Grotte. In der heutigen Predigt geht es um den Paragraphen 218.“[767] Während der Film zunächst einen Ausschnitt aus der an der Mariengrotte gehaltenen Predigt zeigt, rückt der Autor neben dem Pfarrer vor allem die weiblichen Dorfbewohner ins Blickfeld des Zuschauers: „.... als die menschfeindlichen, die, weil sie sich auch schützend vor das ungeborene Menschenleben stellen, als nicht mehr zeitgemäß und sogar als frauenfeindlich beschimpft werden. Wir wollen uns davon nicht irre machen lassen. Wir leben in einer Zeit und in einer Welt, in der die Kirche von manchen bewußt als marode Einrichtung angesehen wird. Wir glauben an Gott, weil wir sonst die Welt nicht verstehen könnten ....“[768] Daraufhin setzt sich die Prozession von Chorälen begleitet allmählich in Bewegung und führt die Teilnehmer zu einem außerhalb des Ortes im Grünen gelegenen Altar: „Der Zug führt zu verschiedenen Altären, an denen der Pfarrer aus dem Evangelium verkündet, die Fürbitten vorträgt und die Gemeinde segnet.“[769] Nachdem Protagonist Karl Reinhard gemeinsam mit weiteren Männern aus Martinfeld ein Lied angestimmt hat, setzen die Gläubigen ihren Weg fort und die Kommentarsprecherin erläutert dem Zuschauer die Abfolge der verschiedenen Gruppen: „Der Prozessionszug bewegt sich nach einer genau festgelegten Ordnung: Voran gehen die Männer, von denen einer die

766 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:23:46–0:24:23.
767 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:24:50–0:50:57.
768 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:24:58–0:25:39.
769 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:26:55–0:27:03.

Gesänge anstimmt. Dann folgen die blumenstreuenden Mädchen in ihren weißen Kommunionskleidern. Die vier Platzmeister der Burschenkirmes tragen den Baldachin, unter dem der Pfarrer mit der heiligen Monstranz schreitet. Es folgen die Jungfrauenkongregation und zuletzt die Frauen."[770] Während einer letzten Fürbitte an einem im Ortsinneren errichteten Altar zeigt der Film abschließend erneut Karl Reinhard unter den Teilnehmern, wobei das Interesse des Autors auch in dieser Einstellungsfolge weniger dem die Rituale zelebrierenden Geistlichen und damit dem formalen Ablauf der Prozession als vielmehr dem Verhalten und den Reaktionen der Martinfelder Bevölkerung gilt, aus deren Perspektive der Film das Ereignis verfolgt. Auch hier bezieht die Kamera den Zuschauer in das gezeigte Geschehen mit ein, indem sie sich etwa hinter dem von den Platzmeistern getragenen Baldachin in den Zug einreiht und einem Prozessionsteilnehmer vergleichbar der Monstranz folgt.

Nachdem zu Beginn der *achten Sequenz* [ab 0:29:26] Mechthild Beck nach Einbruch der Dunkelheit an der Mariengrotte eine Kerze entzündet hat, beantwortet sie hier einige weitere Fragen von Britta Heinrich: „Zu welchen Anlässen gehst Du zu dieser Grotte, Mechthild?" „Wenn einer krank ist, man für einen beten möchte oder auch für sich selber beten möchte. Wenn man halt Sorgen hat, dann geht man zur Gottesmutter an der Grotte und zündet 'ne Kerze an und betet eben halt: ‚Gegrüßet seiest Du Maria' oder ein Vaterunser. Man erhofft sich von der Gottesmutter Maria eben halt, sagen wir mal, Hilfe für einen der krank ist, daß es dem eben halt wieder besser geht oder auch jetzt selber, wenn man zu Hause familiäre Sorgen hat und mit irgendwas eben wirklich nicht mehr klar kommt und auch nicht so drüber reden möchte mit anderen Leuten, dann geht man eben hier hin in der Dämmerung oder auch am Tag, je nachdem wie man halt arbeitet oder ob man zu Hause ist, ältere Leute gehen halt am Tag hierher, und zündet halt 'ne Kerze an zu Ehren der Gottesmutter und bittet sie eben zu helfen."[771]

Die sich hieran anschließende *neunte Sequenz* [ab 0:30:52] beginnt mit Aufnahmen vom gemeinsamen Abendessens der Großeltern Hiltrud und Karl Reinhard, ihrer Tochter Mechthild, dem Schwiegersohn und den beiden Enkelkindern, deren Protest in Hinblick auf die ihnen vorgesetzten Brötchen jedoch vom strengen Ton ihres Vaters bereits im Keim erstickt wird. Nach dem Essen befragt Britta Heinrich, welche bereits zuvor mit am Tisch gesessen hatte, Karl Reinhard in der Küche zu seinen Erfahrungen mit der Arbeit in der Fremde: „Und wie war das als Eichsfelder in der Fremde zu sein?" „Och, ich meine, an und für sich arbeitsam waren wir und sind immer gut angesehen gewesen.

[770] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:28:20–0:28:48.
[771] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:29:40–0:30:51.

Den Eichsfelder haben se gern oben behalten und hätten se auch noch weiter behalten, aber na ja durch die Umstellung, die Jüngeren wollten nachher nicht mehr so in die Fremde reisen, da ist das denn eben unterblieben, da sind's weniger geworden und immer weniger. Viele haben dann hier mehr Arbeit gefunden, denn ein bißchen Industrie ist ja auch auf's Eichsfeld gekommen, da ist's oben weniger geworden, da mußten wir dann oben auch aufhören. Die sind dann da hängen geblieben, die haben da auch vielleicht geheiratet, aber das sind verschwindend wenig gewesen, das meiste Gros ist dann alles wieder zu Hause angekommen." „Und als Katholiken geht man ja nun regelmäßig in die Kirche, war das dort möglich?" „Ja, möglich war das, ich bin da oben auch in die Kirche gegangen. Meistenteils sind wir ja doch montags gefahren an die Arbeit und freitags wieder heim und es ist selten passiert, ich meine wer oben geblieben ist, na ja wer in die Kirche gegangen ist, hat die Zeit zu gehabt, hat's auch getan, manche vielleicht nicht, das kann ich nicht .... Wenn ich mal oben geblieben bin, hab' ich so gut wie ...., bin ich in die Kirche gegangen." „Aber man ist doch immer wieder zurückgekehrt ins Eichsfeld ...." „Der Eichsfelder ist ja, wie soll man sagen, heimatverbunden, der kommt ja immer wieder. Wenn hier kirchliche Feste sind, wie Kirmes oder so was, die sind früher alle nach Hause gekommen wieder zu solchen Festen." „Was war denn anders oder besonders im Eichsfeld im Vergleich zu außerhalb?" „Ja, wenn wir rausfuhren zur Arbeit in die Fremde, da hat man schon gleich gesehen wenn man aussem Eichsfeld rauskam, da war schon vieles anderste. Die Bautätigkeit, wie der Eichsfelder ist, die war da gar nicht so. Und der Eichsfelder war da immer strebsam sich was zu schaffen, und das sieht man ja auch an manchen Dörfern, daß die gut aussehen und daß auch was getan worden ist. Obwohl die sonntags gearbeitet haben, sind die auch nicht weiter gekommen als der Eichsfelder, der sonntags nichts getan hat. Sonntags war Ruhetag, das war der Tag des Herrn."[772] Schließlich zeigen die letzten drei Einstellungen der Sequenz Mechthild Beck beim Zubettbringen ihrer Kinder: Nachdem sie die bereits im Schlafanzug in ihrem Doppelstockbett liegenden Buben sich hat bekreuzigen lassen, spricht sie mit ihnen gemeinsam das Gutenachtgebet, bekreuzigt sich mit ihnen erneut und segnet und küßt sie zum Abschluß. So zeugen diese Aufnahmen nicht nur von der tiefen Religiosität der Familie, sondern zugleich von einer bemerkenswerten Nähe des Autors zur Protagonistin und ihren Kindern, da selbst die für die Dreharbeiten unverzichtbare Ausleuchtung des Kinderzimmers diese intime Situation nicht zu stören scheint.

Über die Zusammenarbeit mit dem Vater der Protagonistin, welcher in dieser Sequenz erstmals selbst zu Worte kommt, und sein Verhältnis zu den übrigen

[772] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:31:31–0:33:50.

Mitgliedern der im Mittelpunkt seines Filmes stehenden Familien Beck und Reinhard, bemerkt Edmund Ballhaus:

> „Auch Karl Reinhard stand unserem Vorhaben sehr aufgeschlossen gegenüber, allerdings entwickelte sich mit ihm eine ganz andere Form der Kommunikation als zwischen uns und Mechthild Beck; sie war viel weniger durch Gespräche und Reflexionen geprägt. Karl war sehr an unserer Technik interessiert (später erwarb er ebenfalls eine Videokamera!) und wohl ganz froh darüber, durch die Filmarbeiten einmal aus seinem wenig abwechslungsreichen Rentnerdasein treten zu können. Er fand Vorbereitungen, Dreharbeiten und Nachbearbeitung gleichermaßen spannend. Die anderen beiden erwachsenen Familienmitglieder wollten im Film nicht oder allenfalls am Rande auftreten. Dies haben wir so weit, wie es ging, respektiert. Dennoch war auch das Verhältnis zu ihnen nach kurzer Zeit sehr herzlich (abgesehen davon, daß dem Mann von Mechthild Formen demonstrativer Verbindlichkeit eher fremd sind). Meine Frau und ich unterhalten noch immer ein herzliches Verhältnis zur Familie, wobei große familieninterne Spannungen den Kontakt doch sehr stören."[773]

Nachdem Mechthild Beck am nächsten Tag erneut eine Kerze am Standbild der Mutter Gottes in der Mariengrotte entzündet hat, spricht sie in der *zehnten Sequenz* [ab 0:35:19] auf einer Bank im Grünen in Gegenwart von Britta Heinrich über die Bedeutung von Ehe und Familie und gewährt dem Zuschauer auf diese Weise einen weiteren Einblick in die noch weitgehend von traditionellen Wertvorstellungen bestimmte Welt des Eichsfeldes: „Frauen aus dem Eichsfeld sind auch keine Heiligen, aber es ist hier auch schon vorgekommen, daß 'ne Frau 'n uneheliches Kind gekriegt hat und den Mann eben nicht heiraten wollte oder der Mann wollte sie nicht heiraten, dann ist das eben auch so hingenommen worden. Zwar ist das nicht gutgeheißen worden, aber eben gebilligt worden. Was wollten sie machen, Abtreibung kommt hier – ich spreche jetzt hier auch viel von mir – auch in unserem Bekanntenkreis, 'ne Abtreibung käme da nie in Frage, daß jetzt einer sagen würde, weil ich nicht verheiratet bin und ich will ihn auch nicht heiraten, dann laß' ich mir das Kind wegmachen, das gibt's nicht, eher wird das Kind ausgetragen. Dann wird halt eben das in Kauf genommen, daß man das alleine großzieht, aber nicht eben getötet, daß ist mit'm Glauben nicht vereinbar." „Wie ist das denn wenn man unverheiratet zusammenleben möchte oder ...." „Ja da wird das schon wieder ein bißchen schwieriger. So was ist, sagen wir mal andernorts außerhalb des Eichsfelds vielleicht schon üblich, aber wenn das hier gemacht wird, wird man da schief

[773] Befragung Edmund Ballhaus 1997:449–450.

von der Seite angeguckt. Daß da jetzt irgendeiner öffentlich was dagegen sagt, das gibt's nicht. Ich meine, das ist ja heutzutage, das was jeder tut ist seine Sache, aber hinterm Rücken wird dann eben halt erzählt: ‚Du hör mal, die wohnen immer noch zusammen ohne zu heiraten.' Das wird sich ein, zwei Jahre jeder gefallen lassen, aber wenn sie dann drei, vier Jahre zusammenleben ohne zu heiraten, da wird dann schon schief geguckt: ‚Wo gibst denn so was, wollen die nicht bald heiraten, sind doch alt genug!' Unter den alten Leuten wird das so geredet, und ich nehme an die Kinder kriegen mit ihren Eltern auch so etwaige Schwierigkeiten, was nun werden soll, ob sie nicht bald heiraten wollen, und das kriegen sie dann immer wieder auf's Brot geschmiert. Da ist man eben hier noch nicht so mit einverstanden, so frei, daß das eben gemacht werden darf." „Und Du, könntest Du Dir das vorstellen?" „Nein, könnt' ich mir nicht vorstellen. Wenn man, sagen wir mal, 'nen Partner für's Leben gefunden hat, da möchte man dann auch eben in die Kirche gehen, möchte dann kirchlich heiraten und eben halt ihm die Treue versprechen auf ewig."[774]

Mit der *elften Sequenz* [ab 0:38:16] wendet sich der Autor nun der Gruppe der unverheirateten jungen Männer zu, die er hier während der örtlichen Kirmes beobachtet. Aufnahmen vom Umzug am Vorabend des Festes vermitteln dem Zuschauer einen ersten Eindruck vom Charakter der Veranstaltung, wobei im weiteren Verlauf neben der Brauchausübung selbst insbesondere Habitus und Selbstverständnis der Junggesellen thematisiert werden: „Das große dörfliche Ereignis im Herbst ist die Burschenkirmes. Anlaß ist der Kirchweihtag der Martinfelder Kirche. Ein Fackelzug eröffnet das Dorffest, das die unverheirateten Männer ausrichten. Vier Tage wird ausgiebig gefeiert."[775] Neben einer Musikkapelle und den mit einem Sträußchen am Revers als Brauchträger ausgewiesenen Junggesellen nehmen am Umzug auch Eltern und Kinder mit bunten Lampions teil, unter ihnen auch Mechthild und Matthias Beck mit ihren beiden Söhnen.

Die anschließende Einstellungsfolge zeigt den von der Musikkapelle begleiteten Zug der Junggesellen durch den Ort am folgenden Tag und ihren Einzug in die Martinfelder Kirche: „Wie kurz die Nacht auch war, am nächsten Morgen ziehen die Burschen geschlossen zur Kirche. Die Platzmeister überwachen die vollzählige Teilnahme am Gottesdienst. Nichtteilnahme wird mit fünfzig Mark Strafe geahndet."[776] Anschließend wechselt der Film zum Geschehen im Inneren des Gotteshauses über, wo sich der Autor – nach einer Aufnahme der am Eingang hereindrängenden Besucher – während des nun folgenden Gottes-

774 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:35:49–0:38:15.
775 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:38:16–0:38:34.
776 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:39:00–0:39:12.

dienstes vor allem auf die Gläubigen in den voll besetzten Kirchenbänken konzentriert und unter den Männern auf der Empore auch Matthias Beck mit einem seiner Söhne zeigt: „In der Kirche sitzen unten die Frauen und Kinder, Mädchen und Jungen getrennt. Auf der Empore, dem sogenannten Mannhaus, stehen die Burschen und Männer. Zum Kirchweihfest werden üblicherweise ortsfremde Pfarrer eingeladen. Dieses Jahr hält ein Missionspfarrer, der lange Zeit in Brasilien gelebt hat, die Predigt."[777] Dabei verdeutlichen ein Kameraschwenk vom Altarraum über die soeben „Großer Gott wir loben Dich" anstimmenden Frauen und Kinder im Mittelschiff und eine Kombination aus Vertikalschwenk und Zoomfahrt vom Mannhaus herab auf die Gemeindemitglieder in den Kirchenbänken dem Zuschauer die im Kommentar erläuterte Sitzordnung. Den Abschluß dieser Sequenz bildet die Predigt des Missionspfarrers, welcher in seinem Vortrag auch die gerade stattfindenden Filmaufnahmen nicht ausspart. Neben dem von der Kanzel herab predigenden Geistlichen und den seinen Worten andächtig lauschenden Gläubigen rücken nun weitere Einstellungen vor allem die auf der Empore dicht gedrängt stehenden Männer einschließlich der hier ebenfalls versammelten Brauchträger ins Bild.

Der folgende dritte Teil der Sequenz führt den Zuschauer zu den ausgelassen feiernden Junggesellen in einem Lokal des Ortes: „Nach dem Gottesdienst treffen sich die Burschen in ihrer Kirmeskneipe. Dort müssen sich vor allem die jungen Männer, die in den Kreis der Burschen aufgenommen werden wollen, mit einer Gesangs- oder Tanzdarbietung präsentieren."[778] Hier verfolgt die Kamera das ungezügelte Treiben auf eine eher distanziert-beobachtende Art und zeigt dabei unter anderem zwei in der Mitte des Raumes auf einem Stuhl tanzende junge Männer, die von den umstehenden Tischen aus die Darbietungen der Kandidaten verfolgenden bier- und schnapstrinkenden Burschen, aber auch die an einem weiteren Tisch sitzende, mit ihren Instrumenten alles übertönende Musikkapelle sowie die übrigen lautstark feiernden und bereits sichtlich angeheiterten Anwesenden. Als schließlich einem der Anwärter nach dem Vortrag eines Saufliedes mit einer Pritsche symbolisch auf den Hintern geschlagen wird, erläutert ein knapper Kommentareinschub den weiteren Verlauf dieses Initiationsritus' und leitet damit zugleich zum letzten Teil der Sequenz über: „Das Pritschen soll dem von den Burschen ‚Säugling' genannten Burschen deutlich machen, daß er sich festen Regeln zu unterwerfen hat. Am letzten Kirmestag findet auf dem Anger die Rasur der Säuglinge statt."[779]

Am nächsten Tag treffen die Brauchträger in einem langen Zug auf dem Dorfanger ein: „Dieses Aufnahmeritual vollzieht sich unter dem kritischen Blick der

[777] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:39:44–0:40:09.
[778] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:41:35–0:41:46.
[779] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:43:28–0:43:42.

Dorföffentlichkeit. Zuerst erfolgt die Vorstellung des Rasurkomitees, das sich sodann an die Arbeit macht."[780] Neben der Vorbereitung der „Säuglinge" zur „Rasur" und der Vorstellung eines der Kandidaten zeigt der Film hier vor allem die Reaktionen der Zuschauer sowie eine Rangelei am Rande des Geschehens: „Da zu diesem Ereignis keine Verheirateten den Anger betreten dürfen, haben einige Burschen die Aufgabe, die Regelbrecher zu vertreiben."[781] Nun wird den hintereinander auf dem Boden sitzenden und mit den Hälsen zwischen die Sprossen einer Leiter eingeklemmten Kandidaten mit einer Spülbürste schwarze Schuhcreme ins Gesicht geschmiert, worauf ein älterer Bursche in schwarzem Frack und mit Zylinder dem zahlreich erschienenen, überwiegend jugendlichem Publikum mit einem launigen Spruch („Der Zwiebelpeter aus der Aschengasse wird er jetzt neuerdings genannt ....") einen der soeben Rasierten präsentiert: „Nach dem Vollzug der Rasur werden die frisch aufgenommenen Burschen mit Spitznamen vorgestellt."[782] Nachdem der Autor auf diese Weise auch dem letzten Teil des Aufnahmerituals einen angemessenen Raum zugestanden hat, läßt er die Sequenz mit Aufnahmen vom anschließenden Tanz der Burschen mit den von ihnen auserwählten Mädchen ausklingen: „Die ganze Aktion hat unter den prüfenden Augen der Mädchen stattgefunden. Nun warten sie gespannt darauf, von wem sie zum abschließenden Tanz aufgefordert werden. Nicht selten lernt man während der Kirmesfeier seinen zukünftigen Heiratspartner kennen."[783]

Zu seinem Entschluß, die Gruppe der jungen Männer lediglich mit dieser völlig ohne Interviews oder vergleichbare Gesprächspassagen gestalteten, sich zudem durch eine äußerst zurückhaltende Kameraführung auszeichnenden Sequenz in den Film aufzunehmen, äußert Edmund Ballhaus die folgenden Überlegungen:

> „Mit der Entscheidung für die Familie Beck, deren Religiosität im Alltag und bei besonderen Anlässen im Jahreslauf im Mittelpunkt des Films stehen sollte, wurden zwangsläufig andere mögliche Schwerpunktsetzungen hinten an gestellt. So hätte bereits in Martinfeld die wichtige Rolle der Junggesellen im Dorf stärker herausgearbeitet werden können. An diesem Beispiel ließen sich die Zufälligkeiten, aber auch die manchmal sehr subtilen Überlegungen bei inhaltlichen Entscheidungen festmachen. Während wir uns bei der Familie Beck sehr gut aufgenommen fühlten und eine deutliche Zuneigung verspürten, konnte die Distanz zu den (organisierten) Junggesellen des Ortes, vor allem

780 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:43:55–0:44:05.
781 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:44:46–0:44:55.
782 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:45:17–0:45:22.
783 KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:46:00–0:46:15.

zu ihren Wortführern, nicht überwunden werden. Eine Annäherung war aber auch nie ernsthaft geplant – zu klar ging meine Intention in eine andere Richtung: Meine Parteinahme für die unter einem rigiden Katholizismus und einer ebensolchen Männerwelt mehr oder weniger leidenden Frauen konzentrierte sich ganz auf die Person Mechthild Beck. Die intensive Annäherung, um die ich mich bei ihr bemühe, verwehrte ich den jungen Männern. Während die Junggesellen aus der Distanz beobachtet werden und im Film nicht zu Wort kommen, erhält Mechthild Beck alle Möglichkeiten, sich zu artikulieren. Trotz der immer wieder subjektiven Schwerpunktsetzung und der Entscheidung für und gegen mögliche Protagonisten wird das mit Ernsthaftigkeit entworfene Bild der Realität entsprechen – der vom Autor vorgefundenen und entdeckten Realität."[784]

Die sich hieran anschließende *zwölfte* und letzte *Sequenz* [ab 0:46:38] stimmt den Zuschauer allmählich auf das Filmende ein. Von einer kurzen Kommentarpassage eröffnet zeigt der Autor zunächst den herbstlichen Dorfalltag in Martinfeld, Aufnahmen eines die Straße fegenden Hausbesitzers und eines älteren Mannes beim Umgraben seines Gartens: „Allmählich neigt sich das Jahr dem Ende zu. Einer der letzten wichtigen religiösen Anlässe im Eichsfeld ist Allerseelen, der Tag, an dem man des Todes und der Toten gedenkt."[785] In der letzten Einstellungsfolge wendet sich der Film nun der Totengedenkfeier auf dem Friedhof zu: Nachdem die zahlreich erschienenen Dorfbewohner gemeinsam ein Lied angestimmt haben, segnet der Pfarrer die Gräber, und ebenso wie die übrigen Anwesenden stehen auch die Eheleute Reinhard und ihre Tochter Mechthild andächtig am Grab eines Angehörigen und bekreuzigen sich. Allmählich setzt die Dämmerung ein und auch die letzten Besucher verlassen den Friedhof, neben einem der Gräber hebt ein alter Mann seinen Stock vom Boden auf und tritt ebenfalls den Heimweg an, wobei ihm die Kamera in dieser letzten Einstellung noch lange nachschaut. Mit diesen stimmungsvollen Bildern läßt der Autor den Film allmählich ausklingen, wobei die gesamte Einstellungsfolge mit dem Gesang der zu Beginn der Totengedenkfeier gezeigten Martinfelder Bevölkerung unterlegt ist, der sich als Tonüberhang bis zum Ende des Abspannes, welcher in Form eines Rolltitels [ab 0:48:20] vor den im Dunkeln flackernden Grablichtern des Friedhofes abläuft, fortsetzt. [Filmende bei 0:49:07].

---

[784] Befragung Edmund Ballhaus 1997:450.

[785] KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:47:02–0:47:14

3.10 Wo noch der Herrgott gilt.... Beobachtungen im Eichsfeld

„Als Tag bedeutet Sonntag, ja ich meine auch ein bißchen Streß. Man geht morgens früh so um halb acht in die Kirche, in die Frühmesse, kommt nach Hause, dann wird gefrühstückt und dann wird der Tisch abgeräumt und dann geht's los, dann wird's Essen gekocht. Wenn ich jetzt also Braten oder so was habe, der wird eben halt schon samstags abends vorgebraten, also schon angebraten und wird dann nur noch weichgekocht und weichgebraten. Und ansonsten die Kartoffeln schälen, Gemüse machen, Suppe machen, nur am Herd stehen sonntags. Dann wird gegessen gemeinsam, dann gehen die Kinder ins Bett und der Mann geht auch noch mit ins Bett. Tja, dann fang ich an und wasche ab und wenn ich mich dann ein bißchen beeilt hab', dann kann ich mich auch mal fünf Minuten lang legen und eben halt mal abspannen. Aber so isses eben halt schön stressig."[786]

Mit Wo noch der Herrgott gilt.... Beobachtungen im Eichsfeld[787] veröffentlichte Edmund Ballhaus noch im selben Jahr eine gekürzte Fernsehfassung seiner Untersuchung der religiös gebundenen Traditionen des Eichsfeldes, wobei auch hier wieder der Alltag seiner Protagonistin Mechthild Beck und ihres Vaters Karl Reinhard im Mittelpunkt stand. Der von der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film 1993 für den Mitteldeutschen Rundfunk produzierte und ebenfalls in den Verleih des IWF übernommene Film scheint sich, abgesehen von seiner fernsehgerechten Laufzeit von 0:28, auf den ersten Blick kaum von Katholisch sein im Eichsfeld zu unterscheiden. Bei genauerer Betrachtung wird allerdings deutlich, daß sich diese Dokumentation – wie bereits dem Titel zu entnehmen – insgesamt wesentlich beobachtender als die zuvor entstandene Langfassung gibt, wobei der hier eher interpretativ gestaltete Kommentar zudem einen erheblich breiteren Raum einnimmt und die Interviewpassagen prozentual zwar nur minimal, absolut gesehen jedoch um mehr als die Hälfte gekürzt oder durch andere Gesprächsausschnitte ersetzt wurden.[788] In Anbetracht der verbindlichen Zeitvorgabe beschneidet der

---

786 Protagonistin Mechthild Beck in Beobachtungen im Eichsfeld: 0:05:11–0:05:54.

787 Wo noch der Herrgott gilt.... Beobachtungen im Eichsfeld
Prod.: 1992/93; Publ.: 1993; Betacam SP; Farbe; 28 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Britta Heinrich; Kamera: Edmund Ballhaus; Ton: Matthias Henkel, Britta Heinrich; Schnitt: Kerstin Tschinkowitz; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen, Mitteldeutscher Rundfunk.

788 Mit einem Anteil von 37,9 % (10:35) an der gesamten Filmlaufzeit nimmt der Kommentar in dieser Fernsehfassung trotz der um etwa 43 % reduzierten Gesamtlänge (27:56 zu

Autor in dieser Fernsehfassung vor allem die Redezeit von Mechthild Beck und Karl Reinhard[789] und verzichtet dabei – neben weiteren einzelnen Einstellungen – auf zwei in der Langfassung verwendete Einstellungsfolgen völlig, von welchen die beiden ersten die Protagonisten in ihrem privaten Umfeld zeigen und dabei erneut auf den von einer innigen Religiosität durchdrungenen Alltag in der Region verweisen: das gemeinsame Abendessen der Familie und das Abendgebet Mechthild Becks mit ihren Kindern (erster und dritter Teil der neunten Sequenz der Langfassung), und weiterhin der Fackelzug am Vorabend der Burschenkirmes (erster Teil der elften Sequenz der Langfassung). Trotz dieser Verkürzung bleiben auch in der Fernsehfassung alle für das Verständnis auf Seiten des Zuschauers erforderlichen Informationen erhalten oder werden für ein mit dem Thema weniger vertrautes Publikum über den Kommentar ergänzt. In Hinblick auf die Bild- und Tonmontage fallen die häufigen Überblendungen und Tonüberhänge ins Auge, welche offensichtlich keine dramaturgische Funktion erfüllen, sondern lediglich die Übergänge zwischen den Einstellungsfolgen auf fernsehtypische Art und Weise glätten sollen. Trotz dieser nicht unerheblichen Zugeständnisse an das (vermeintliche) Rezeptionsverhalten eines Fernsehpublikums bzw. entsprechende Forderungen des MDR schätzt Edmund Ballhaus den Film als insgesamt gelungen ein, beklagt allerdings zugleich seine im Verlauf dieser Zusammenarbeit kontinuierlich schwindenden Freiräume bei der Verwirklichung eigener Vorstellungen:

> „Nach meinen Erfahrungen zum Beispiel mit dem Film WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... lege ich auf eine Kooperation mit dem Fernsehen keinen allzu großen Wert mehr. Hinsichtlich der Herangehensweise, der inhaltlichen Genauigkeit, der notwendigen Ausführlichkeit, der Dramaturgie und auch der Bildsprache sehe ich große Differenzen. Deswegen schließe ich weitere Zusammenarbeiten aber nicht aus. [....] Anläßlich der Wallfahrt zum Klüschen Hagis fanden bei einer unvorhergesehenen Begegnung auch die ersten Vorgespräche mit einem Redakteur des MDR statt. Der Zufall dieses Treffens zeigt im übrigen, wie sehr die Publikation eines Films im Fernsehen von einem vor Drehbeginn formulierten Interesse einer Sendeanstalt abhängt. Der erste Kontakt war eigentlich auch recht erfreulich, das Interesse an mei-

49:07) den mehr als zweieinhalbfachen Raum gegenüber der Langfassung (14,4 % bzw. 7:04) ein, wobei die Gefilmten in Anbetracht der erheblich geringeren Laufzeit der Fernsehfassung mit 23,9 % (6:40) gegenüber 27,1 % (13:19) jedoch ähnlich ausführlich zu Worte kommen. [Eine direkte Gegenüberstellung der Sequenzpläne und der Gesprächsanteile beider Filme findet sich auf Seite 466–467]

789 Die in dieser Fernsehfassung gezeigten Gesprächsausschnitte erreichen gegenüber der Langfassung bei Mechthild Beck insgesamt 3:05 (5:49), bei Karl Reinhard 0:36 (2:19), bei Franz Conradi 2:10 (3:02) und im Falle der Frühschoppenteilnehmer 0:49 (2:09).

	0:00:00	Filmtitel	
1.	0:00:15	*Annäherung an das Filmthema:* 1. Der Streik der Bergleute in Bischofferode 2. Der Ort Martinfeld	2:26
2.	0:02:41	*Sonntag Vormittag:* 1. Vorstellung der Protagonisten 2. Beim Frühschoppen: Das Selbstverständnis der Männer	1:29
3.	0:04:10	*Sonntag Mittag:* 1. Das gemeinsame Essen 2. Mechthild Beck zu den Pflichten der Frauen	2:44
4.	0:06:14	*Arbeit, Glaube und Identität:* 1. Karl und Hiltrud Reinhard 2. Karl Reinhard: Arbeit in der Fremde 3. Franz Conradi: Identitätsstiftende Faktoren 4. Mechthild Beck: Die Kraft aus dem Glauben schöpfen	3:51
5.	0:10:05	*Die Wallfahrt zum Klüschen Hagis:* 1. Einleitung 2. Der Zug zum Klüschen Hagis 3. Am Klüschen Hagis 4. Franz Conradi: Glaube und Politik	4:51
6.	0:14:56	*Vorbereitungen zur Antoniusprozession:* 1. Waschen der Antoniusfigur 2. Schmücken des Ortes	1:54
7.	0:16:50	*Die Antoniusprozession:* 1. Der Gottesdienst an der Mariengrotte 2. Die Prozession	2:44
8.	0:19:34	Mechthild Beck zur traditionellen Rollenverteilung	1:45
9.	0:21:19	*Die Burschenkirmes:* 1. Der Kirchgang 2. In der Kirmeskneipe 3. Am Dorfanger	5:06
10.	0:26:25	Resümee und Filmausklang	0:45
	0:27:10	Abspann	
	0:27:56	Filmende	

ner Herangehensweise offenbar. Unerfreulicher waren die späteren Begegnungen, bei denen es schwer war, sich gegen die Vorstellung von einem Dokumentarfilm durchzusetzen, bei dem Ruhepausen vor und nach einem Kommentar oder den Aussagen eines Protagonisten einfach nicht vorgesehen waren. [....] Alles in allem kann ich auch mit dem gekürzten und schnell geschnittenen Film leben, am Ende ist er wohl tatsächlich leichter rezipierbar als die Langfassung. In nachhaltig schlechter Erinnerung bleibt mir jedoch die Arroganz einer Haltung, die von ihren eigenen Standards und Ideen so eingenommen ist, daß an-

dere Formen der filmischen Dokumentation nicht akzeptiert sondern abqualifiziert werden."[790]

Nach Einblendung des Filmtitels vor einem Blick in die idyllische Natur des thüringischen Eichsfeldes zeigt die zu Beginn mit dramatischer Musik unterlegte *erste Sequenz* [ab 0:00:15] verschiedene Etappen des großen Streiks der Bergarbeiter in Bischofferode zu Beginn der neunziger Jahre[791]: „Bischofferode. Dieser Name steht seit dem Sommer 1993 für den unnachgiebigen Kampf der Kalibergleute um den Erhalt ihrer Arbeitsplätze. Mehr noch, er ist zum Symbol für die Probleme bei der wirtschaftlichen Neuordnung in den neuen Bundesländern geworden. Bischofferode ist überall, heißt es."[792] Zu der Einblendung einer Übersichtskarte, welche dem Zuschauer die Lage des Eichsfeldes innerhalb Deutschlands verdeutlicht und begleitet von verschiedenen weiteren Aufnahmen eines von Wäldern und Wiesen umgebenen Dorfes leitet die Kommentarsprecherin nun zum Thema des Films über: „Wer aber weiß schon, daß dieser Ort im katholischen Eichsfeld, einer Region an der Grenze zwischen Thüringen und Niedersachsen, liegt. [Pause] In den vergangenen vierzig Jahren waren das Ober- und das Untereichsfeld durch die innerdeutsche Grenze getrennt. Dies traf die Eichsfelder besonders hart, verstanden sie sich doch als Gemeinschaft innerhalb des evangelischen Umlandes."[793] Hieran schließen sich verschiedene Einstellungen von Kruzifixen und Bildstöcken am Rande eines Dorfes, an der Außenwand einer Kirche und im Ortszentrum an: „Bis heute bestimmt die Religiosität, geprägt durch den katholischen Glauben, den Lebensalltag der Eichsfelder."[794] Schließlich zeigt eine zweite Karte die Lage des Ortes Martinfeld innerhalb des Obereichsfeldes: „Etwa dreißig Kilometer von Bischofferode entfernt liegt das Dorf Martinfeld. Es ist ein typisches Eichsfeld-Dorf. Die Probleme der dort lebenden Menschen sind nicht anders als überall in den neuen Bundesländern. Welche Rolle spielt ihre Religiosität und ihre Heimatverbundenheit, wie sie im Eichsfeldlied besungen wird, bei der Bewältigung der neuen Lebenssituation?"[795] Während nun zu Aufnahmen des friedlich inmitten der grünen Mittelgebirgslandschaft liegenden Dorfes einige Takte aus der ersten Strophe des Eichsfeldliedes aus dem Off erklingen[796] und weitere Einstellungen vom Geschehen auf den Dorfstraßen und ein Blick auf

---

790 Befragung Edmund Ballhaus 1997:420,451.

791 Diese erste, aus Archivmaterial des MDR montierte Einstellungsfolge des Films erreicht eine Länge von insgesamt 28 Sekunden.

792 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:00:17–0:00:40.

793 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:00:43–0:01:11.

794 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:01:15–0:01:21.

795 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:01:29–0:01:53.

796 „Bist du gewandert durch die Welt, auf jedem Weg und Pfade / schlugst auf in Nord und Süd dein Zelt, an Alb und Meergestade / hast du mein Eichsfeld nicht gesehn, mit seinen burggekrönten Höh'n ...." [BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:01:54–0:02:17]

die katholische Kirche einen ersten Eindruck vom Charakter des Ortes vermitteln, beschließt die Sprecherin mit einem Hinweis auf die religiösen Traditionen seiner Bewohner diese erste Annäherung an das Thema: „In Martinfeld leben knapp 650 Einwohner. Außer den dreizehn Protestanten gehören alle zur katholischen Gemeinde. Der katholische Glaube prägt Alltag und Sonntag der meisten Martinfelder. Daran vermochten auch vierzig Jahre DDR nichts zu ändern."[797]

Im direkten Vergleich zur Einführungssequenz der Langfassung fällt hier zunächst der die gesamte Sequenz beherrschende Off-Kommentar auf, welcher den Zuschauer kaum zur Ruhe kommen läßt – obwohl der Text vom Autor sorgfältig auf die Bilder abgestimmt und insgesamt eher erklärend-ergänzend gestaltet wurde, um das stark komprimierte Bildmaterial für ein mit dem Thema weniger vertrautes Publikum dennoch verständlich werden zu lassen. Weiterhin wirkt die unter Verwendung von Archivmaterial montierte erste Einstellungsfolge über den Streik der Bergarbeiter zwangsläufig etwas aufgesetzt (wobei die dramatische Musik diesen Effekt noch verstärkt und den hier wohl aus dramaturgischen Gründen gewünschten Kontrast zu der Idylle des ländlichen Eichsfeldes zu deutlich ausfallen läßt), so daß diese Einstellungen vom Arbeitskampf in Bischofferode selbst mit Hilfe der eingeblendeten Karten und einer entsprechenden Kommentarkonstruktion nicht wirklich in den Filmanfang integriert werden konnten. So bemerkt dann auch Edmund Ballhaus zu den Vorgaben für die Gestaltung der Fernsehfassung und dem wenig kooperativen Verhalten des MDR, welcher hier naturgemäß vor allem seine eigene Zielgruppe und deren (vermeintliche) Sehgewohnheiten berücksichtigt sehen wollte:

> „Auch die Eingangspassage, die mit Nachrichtenmaterial vom Streik der Bergarbeiter in Bischofferode eine fragwürdige Aktualität herstellen sollte, war keineswegs in meinem Sinn. Leider hatte ich einen unglücklichen Vertrag ausgehandelt, der dem MDR bis zuletzt eine Rücktrittsmöglichkeit bot und das bei einer für einen halbstündigen Dokumentarfilm doch recht kläglichen Summe von 30.000 DM."[798]

Mit dem von einem durchgängigen Off-Kommentar begleiteten ersten Teil der *zweiten Sequenz* [ab 0:02:41] schließt sich nun die Vorstellung der Protagonisten an, wobei der Film auch hier zunächst Hiltrud Reinhard und ihre Tochter Mechthild beim Zubereiten des Essens in der Küche der Familie zeigt: „Der Sonntag ist für alle Christen der Tag des Herrn. Auf dem Eichsfeld wird danach gelebt. Wie jeden Sonntag bereiten Mechthild Beck und ihre Mutter Hiltrud Reinhard gemeinsam das Mittagessen vor. Jung und alt, die Becks und

797 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:02:18–0:02:35.
798 Befragung Edmund Ballhaus 1997:451.

die Reinhards, wohnen in einem Haus, die Eltern oben, Tochter und Schwiegersohn mit zwei Kindern unten."[799] Nach einem Blick ins benachbarte Wohnzimmer, wo der Vater gemeinsam mit den beiden kleinen Söhnen einen Zeichentrickfilm im Fernsehen schaut, setzt der Autor diesen ersten Einblick in das von traditionellen Wertvorstellungen geprägte Umfeld seiner Protagonistin Mechthild Beck mit Aufnahmen ihres Vaters Karl Reinhard in einem Martintaler Wirtshaus fort: „Die Kinder, Martin und Rainer, verbringen die Zeit bis zum Essen mit ihrem Vater Matthias vor dem Fernseher. Karl Reinhard trifft sich währenddessen mit anderen Männern des Ortes zum sonntäglichen Frühschoppen."[800] Im Gegensatz zu der entsprechenden Sequenz in der an keine Zeitvorgaben gebundenen Langfassung erscheint das nun folgende Gespräch hier um mehr als 60 Prozent gekürzt,[801] so daß die Formulierung der an die Frühschoppenteilnehmer gerichteten Fragen auf den Kommentar verlagert und die Anwesenheit der Gesprächspartnerin Britta Heinrich durch eine entsprechende Montagetechnik, das heißt die Verwendung von geeigneten Zwischenschnitten in Verbindung mit einer entsprechenden Kommentargestaltung, für den Zuschauer kaschiert werden mußte: [Kommentarsprecherin:] „Die Frage, was der Sonntag für einen Katholiken bedeutet, ist für sie leicht beantwortet." [Dorfbewohner:] „Freier Arbeitstag, gehört dazu der sonntägliche Gottesdienst, wie zum anständigen Frühschoppen 'nen Bier gehört, so gehört der Sonntagsgottesdienst eben mit dazu." [Kommentarsprecherin:] „Gilt das auch für die Frauen, gehen die auch in den Gottesdienst?" [Dorfbewohner:] „Na freilich ...." „Wir haben ja zweimal Messe ...." „Dann müssen sie früher aufstehen ...." [allgemeines Lachen] „Es ist ja auch die Möglichkeit gegeben, daß die auch in die Kirche können, Frühmesse ...." „Die Frauen, die machen ihr Mittagessen, bereiten die schon vor Samstag Mittag was die so kochen wollen, dann werden die Straßen gefegt, was man woanders teils nicht hat. Im ganzen Eichsfeld, da können Sie samstags durch die Dörfer fahren, da werden die Straßen gefegt, ohne 'ne Aufforderung und ohne Kehrmaschine, das machen die Leute freiwillig."[802] Obwohl mit den Kürzungen etwas von der sehr treffend eingefangenen Atmosphäre der vorfilmischen Gesprächssituation, der selbstgefälligen Weltsicht der Frühschoppenteilnehmer, ihrem Habitus und damit von der Intensität der Bilder insgesamt verloren geht, so bleibt doch die zentrale Aussage dieser Einstellungsfolge im wesentlichen erhalten.

Mit der *dritten Sequenz* [ab 0:04:10] kehrt auch die Fernsehfassung wieder in die Küche der Familie zurück, wo Hiltrud und Karl Reinhard, Mechthild und

---

799 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:02:42–0:03:03.

800 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:03:08–0:03:19.

801 Das Gespräch mit den Frühschoppenteilnehmern erstreckt sich hier über eine Dauer von 0:49, während es in der Langfassung beachtliche 2:09 erreicht.

802 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:03:20–0:04:09.

Matthias Beck und ihre beiden Kinder nach dem gemeinsamen Tischgebet, welches von den Frauen im Gegensatz zu den übrigen, bereits am Tisch sitzenden Familienmitgliedern im Stehen gesprochen wird, mit dem Essen beginnen: „Nur am Sonntag essen die beiden Familien gemeinsam. Das Tischgebet geht jedem Mittagessen voraus."[803] Das Interesse der Erwachsenen richtet sich hierbei vor allem auf das Verhalten der Kinder, welche insbesondere von Vater und Großvater zum nicht-mit-den-Fingern-Essen, zum Geradesitzen und ähnlichem Wohlverhalten ermahnt werden. Während zwei weitere Einstellungen die Familie bei der Fortsetzung der gemeinsamen Mahlzeit zeigen, leitet die Sprecherin zum zweiten Teil der Sequenz über: „Mechthild Beck arbeitet von Montag bis Samstag als Postbotin. Der Sonntag ist ihr einziger freier Tag. Die Kinder sind während der Woche im Kindergarten. Was bedeutet der Sonntag für sie?"[804] Nun äußert sich die Protagonistin am mittlerweile von den übrigen Familienmitgliedern verlassenen Küchentisch zu ihrer Situation als Frau in einem von traditionellen Werten geprägten Umfeld, wobei die einleitende Frage hinsichtlich der Bedeutung des Sonntags offensichtlich aus technischen Gründen auf den vorhergehenden Kommentar verlegt wurde, eine weitere Zwischenfrage dagegen von der auch bei diesem Gespräch nicht im Bild erscheinenden Britta Heinrich aus dem Off gestellt wird: „Aber Sonntag ist ein besonderer Tag, da ist eben nicht so wie immer in der Woche." [Britta Heinrich:] „Ja und für die Frauen?" [Mechthild Beck:] „Streß [sie lacht]. Ja was bedeutet Sonntag, ja ich meine auch ein bißchen Streß. Man geht morgens früh so um halb acht in die Kirche, in die Frühmesse, kommt nach Hause, dann wird gefrühstückt und dann wird der Tisch abgeräumt und dann geht's los, dann wird's Essen gekocht. Wenn ich jetzt also Braten oder so was habe, der wird eben halt schon samstags abends vorgebraten, also schon angebraten und wird dann nur noch weichgekocht und weichgebraten. Und ansonsten die Kartoffeln schälen, Gemüse machen, Suppe machen, nur am Herd stehen sonntags. Dann wird gegessen gemeinsam, dann gehen die Kinder ins Bett und der Mann geht auch noch mit ins Bett. Tja, dann fang ich an und wasche ab und wenn ich mich dann ein bißchen beeilt hab', dann kann ich mich auch mal fünf Minuten lang legen und eben halt 'mal abspannen. Aber so isses eben halt schön stressig."[805]

Im Gegensatz zu der entsprechenden Sequenz der Langfassung, in der in Mechthild Becks Äußerungen auch der Glaube als eine mögliche Ursache für diese rigide Rollenzuweisung anklingt, läßt der Autor seine Protagonistin hier lediglich ihre zahlreichen Arbeiten im Verlauf eines Sonntags schildern und

---

803 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:04:11–0:04:17.
804 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:04:38–0:04:46.
805 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:04:50–0:05:54.

stellt auf diese Weise dem in der vorangegangenen Sequenz während des Frühschoppens gezeigten Selbstverständnis der (Ehe-) Männer die weibliche Sicht dieses Sachverhaltes gegenüber, wobei dem Zuschauer im Gegensatz zum belehrenden Stil gängiger Fernsehdokumentationen allerdings keine Interpretation vorgegeben wird, so daß dieser hier – ebenso wie in der Langfassung – die Möglichkeit erhält, eigene Schlüsse aus dem Gezeigten zu ziehen. Jedoch bereits während der nächsten Einstellungsfolge, welche Hiltrud Reinhard mit einem ihrer Enkel vor dem örtlichen Kindergarten zeigt, gibt der Film dem Publikum in fernsehtypischer Manier die Deutung des Geschehens über den Off-Kommentar vor: „Die Frauen und die Männer in festen Rollen. Auch Hiltrud Reinhard erfüllt die ihre: Sie kümmert sich um ihre Enkelkinder, bis ihre Tochter von der Arbeit nach Hause kommt. Jeden Tag holt sie die beiden Jungen vom Kindergarten ab. Zudem arbeitet sie noch als ABM-Kraft in der Jugendherberge des Ortes, doch die Stelle läuft demnächst aus."[806]

Mit Aufnahmen seines Protagonisten Karl Reinhard beim Füttern der Hühner zu Beginn der *vierten Sequenz* [ab 0:06:14] wendet sich Edmund Ballhaus nun einem traditionell den Männern des Ortes vorbehaltenen Bereich zu: „Karl Reinhard hat wie viele andere Eichsfelder auswärts gearbeitet. Über dreißig Jahre war er auf Großbaustellen der DDR tätig. Er ist seit 1990 im Vorruhestand."[807] Nach dieser ersten Einführung durch die Kommentarsprecherin leiten verschiedene Aufnahmen der lediglich spärlich bevölkerten Dorfstraßen einen Rückblick in die Sozialgeschichte der Region ein: „In der Woche ist es ruhig im Dorf. Die meisten Martinfelder müssen jetzt weite Fahrtwege zurücklegen, um zu ihrem Arbeitsplatz zu gelangen. Einige von ihnen kommen daher nur am Wochenende nach Haus. Das Arbeiten in der Fremde hat auf dem Eichsfeld Tradition."[808] Dies belegen auch die Erinnerungen von Karl Reinhard, welcher in der folgenden Einstellung am Küchentisch sitzend von seinen Erfahrungen in der Fremde berichtet: „Ja, wenn wir rausfuhren zur Arbeit in die Fremde, da hat man schon gleich gesehen wenn man aus 'em Eichsfeld rauskam, da war schon vieles anderste. Die Bautätigkeit, wie der Eichsfelder ist, die war da gar nicht so. Und der Eichsfelder war da immer strebsam sich was zu schaffen, und das sieht man ja auch an manchen Dörfern, daß die gut aussehen und daß auch was getan worden ist. Obwohl die sonntags gearbeitet haben sind die auch nicht weiter gekommen als der Eichsfelder, der sonntags nischts getan hat. Sonntags war Ruhetag, das war der Tag des Herrn."[809] Die Verbindung zum dritten Teil dieser Sequenz stellt die von einem erläuternden

806 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:05:57–0:06:16.
807 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:06:22–0:06:34.
808 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:06:43–0:07:01.
809 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:07:02–0:07:38.

Kommentar begleitete Einblendung einer Deutschlandkarte her, welche dem Zuschauer die Lage der Arbeitsstätten als auch die für damalige Verhältnisse enorme Distanz zum heimatlichen Eichsfeld verdeutlicht: „Die wirtschaftliche Krise der Woll- und Leinenweberei zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwang die Eichsfelder auf der Suche nach Arbeit ins Ruhrgebiet, nach Hannover, Hamburg, Berlin und in die Magdeburger Börde zu ziehen. Dazu der ehemaligen Erwachsenenseelsorger und Pfarrer Franz Conradi."[810] Ebenso wie in der 49-minütigen Langfassung des Themas betont der in seinem Büro am Schreibtisch sitzende Pfarrer auch hier die ausgeprägte Heimatverbundenheit der Eichsfelder als ein wesentliches identitätsstiftendes Moment für den einer Arbeit in der Fremde nachgehenden Teil der einheimischen Bevölkerung: „Um diese Mentalität des Eichsfelders zu verstehen, müßte man den Wanderarbeiter studieren. Als Erscheinung des vorigen Jahrhunderts, der Boden hat hier die Leute nicht mehr ernährt, die Männer zogen aus in die Zuckerrübenfabriken oder ins Ruhrgebiet – als Saisonarbeiter, kamen im Sommer zurück oder auch blieben dort. Diese Wanderarbeiter – was sicherlich kein bequemes Leben war, fern von zu Hause – da hieß es eben auch sparsam sein, mancher hat auch seine Sachen untern Hammer gekriegt. Auch Frauen waren außerhalb als Schnitterinnen in der Magdeburger Börde. Und sowohl in der Fremde, da waren's eben vom Gefühl her Eichsfelder: ‚Ich bin Eichsfelder'; und das hat sich dort verstärkt wie auch wenn sie hier waren: ‚Wir sind die Eichsfelder' auch im Gegensatz zu Hannoversch damals oder Hessen oder Thüringen. Auch vielleicht so ein Spezifikum: es gibt nicht die Identifizierung mit einem Ort, sondern immer mit der Region: Also ich bin zwar Heiligenstädter oder Leinefelder, aber das ist nicht die emotionale Bindung. Die emotionale Bindung ist ‚Ich bin Eichsfelder.' Das hat da Vorrang."[811] Auch hier werden – analog zur entsprechenden Einstellungsfolge der Langfassung – kurz nach Beginn seines Berichtes direkt aufeinanderfolgend dieselben zehn historischen Schwarz-weiß-Fotografien eingeblendet, um den die Wanderarbeit betreffenden Teil seines Berichtes visuell zu ergänzen: Sie zeigen unter anderem einen Hausierer mit einer hochbepackten Kiepe, den Abschied eines Arbeiters von Frau und Kindern, eine alte Ansicht eines Industriegeländes, Fabrikarbeiter und -arbeiterinnen in einer Werkhalle, Bauarbeiter auf einem Rohbau, ein mit Hausrat beladenes Pferdegespann, eine Gruppe von Landarbeiterinnen, die gerade für den Fotografen Aufstellung genommen hat, sowie Männer und Frauen bei der Feldarbeit.

Zu Beginn des letzten Teils dieser Sequenz führt die Sprecherin den Zuschauer zu Aufnahmen von älteren Dorfbewohnern, die am Rande des Ortes mit

[810] BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:07:39–0:07:54
[811] BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:07:55–0:09:19.

Straßenbauarbeiten beschäftigten sind, in die Gegenwart zurück: „Diejenigen Martinfelder, die noch im Dorf arbeiten, sind fast ausnahmslos als ABM-Kraft beschäftigt. Die älteren von ihnen haben kaum noch eine Chance, einen neuen Arbeitsplatz zu finden. Es ist vor allem der Glaube, der sie hoffen läßt."[812] Die zweite Hälfte dieser Einstellungsfolge über die Arbeiten an der Dorfstraße ist mit einem Ausschnitt aus einem Gespräch mit Mechthild Beck unterlegt, wobei der Film nach ihren ersten Sätzen in die Küche der Familie überwechselt und die Protagonistin ihre Ausführungen am Küchentisch sitzend im On beenden läßt (da der Beginn ihrer Schilderung zunächst aus dem Off eingespielt wird, ist ihre Gesprächspartnerin Britta Heinrich für den Zuschauer auch hier nicht wahrnehmbar): „Irgendwie geht's doch wieder weiter, der Liebe Gott läßt einen schon nicht hängen, der gibt einem nur so viel zu tragen auf, was man auch tragen kann. Manchmal ist es bestimmt für einen schwer, die Frau arbeitslos, der Mann arbeitslos, und dann sieh' mal zu, und bei den steigenden Kosten von heute. Und das ist ja auch was [hier wechselt der Film von den Aufnahmen der ABM-Kräfte in die Küche der Familie über, so daß Mechthild Beck nun selbst im Bild erscheint], was an Last und Bürde auf einem ist, was noch finanziell getragen werden muß, auch wenn man dann arbeitslos ist, fragt ja heute keiner mehr. Da muß man dann doch irgendwie die Kraft aus dem Glauben schöpfen."[813]

Die *fünfte Sequenz* [ab 0:10:05] zeigt in verschiedenen Einstellungen zunächst Mechthild Beck und weitere Dorfbewohnerinnen auf dem Weg zur Martinfelder Kirche: „Heute ist Christi Himmelfahrt, seit 1957 auf dem Eichsfeld Tag der Männerwallfahrt zum Klüschen Hagis. Die Frauen besuchen wieder die Frühmesse in der Dorfkirche."[814] Nun verläßt auch ihr Vater Karl Reinhard das Haus und versammelt sich mit den übrigen Prozessionsteilnehmern an der Kirche des Ortes, wobei die Sprecherin dem Zuschauer die historischen Hintergründe des bevorstehenden Ereignisses erläutert: „Etwa zur gleichen Zeit macht sich Karl Reinhard auf den Weg. Er schließt sich einem Prozessionszug an, der von der Kirche aus zum Klüschen Hagis pilgert. An diesem Ort, etwa drei Kilometer von Martinfeld entfernt, treffen sich seit vielen Jahren bis zu 20.000 Gleichgesinnte. Die Männerwallfahrt war zu DDR-Zeiten eine Demonstration religiöser Überzeugung, auch als Abstimmung mit den Füßen bezeichnet. Sie zog viele katholische Männer nicht nur aus dem Eichsfeld an."[815] Anschließend zieht die Prozession zunächst durch den Ort und dann singend und rezitierend über die Landstraße an Feldern und Wiesen vorbei in Richtung

[812] BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:09:20–0:09:34.
[813] BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:09:35–0:10:04.
[814] BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:10:08–0:10:19.
[815] BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:10:28–0:11:01.

zum Klüschen Hagis, wobei in der letzten Einstellung – ebenso wie zu Beginn des Zuges in Martinfeld – auch wieder Protagonist Karl Reinhard unter den Teilnehmern gezeigt wird und die Kommentarsprecherin den Zuschauer zugleich auf die nun folgende Ankunft am Klüschen Hagis einstimmt: „Das gemeinsame Beten und Singen läßt eine starke gemeinschaftsverbindende Stimmung entstehen. Aber auch das Gesellige spielt für viele Besucher eine große Rolle. So treffen die Männer Bekannte, tauschen Neuigkeiten aus und trinken auch das ein oder andere Bier, schließlich ist es ein Festtag."[816]

Hiermit wechselt der Film direkt zu den Ereignissen am Klüschen Hagis über; ein großzügiger Kameraschwenk vermittelt einen ersten Eindruck von der großen Zahl der bereits eingetroffenen Wallfahrer, eine weitere Einstellung rückt jetzt auch den Martinfelder Zug ins Bild: „Mittlerweile ist der Prozessionszug aus Martinfeld am Klüschen Hagis angekommen."[817] In den folgenden Einstellungen gewährt der Autor dem Zuschauer zunächst einen Überblick über das von lichtem Wald umgebene, leicht ansteigende Veranstaltungsgelände und die unzähligen, fast ausschließlich männlichen Besucher, die an dem hier unter freiem Himmel stattfindenden Gottesdienst teilnehmen. Begleitet vom Gesang der wartenden Wallfahrer trifft darauf der Bischof gemeinsam mit weiteren Geistlichen in einem langen Zug am Klüschen Hagis ein: „Die versammelten Männer erwarten wie jedes Jahr gespannt die Ankunft des Bischofs aus Erfurt. In seiner Predigt greift er gesellschaftliche Themen auf und hilft mit seinen wegweisenden Worten den Wallfahrern ihren Glauben im Alltag zu leben."[818] Während sich die Veranstaltung allmählich ihrem Höhepunkt nähert, leitet die Kommentarsprecherin zum nun folgenden Geschehen über: „Vor der Predigt erfolgen die Grußworte an den Bischof und die Wallfahrer."[819] Die sich hieran anschließende Einstellungsfolge setzt sich aus einigen weiteren, überwiegend von Kamerapositionen aus dem Publikum heraus gedrehten Aufnahmen einzelner Zuhörer zusammen, die dem Zuschauer das gesamte Spektrum der hier versammelten Wallfahrer vor Augen führt, wobei auch wieder Karl Reinhard mehrfach im Bild gezeigt wird. Diese Aufnahmen sind mit einem Ausschnitt aus den Grußworten an den Bischof und die Wallfahrer unterlegt, welcher dem Zuschauer einen Eindruck von der Bedeutung dieser Veranstaltung vermittelt und dabei zugleich die Funktion eines inneren Kommentars übernimmt, indem er das Geschehen in einen historischen Kontext einordnet: „Seit 1957 kommen jährlich Tausende von Männern aus den verschiedenen Landesteilen in der Männerwallfahrt hierher. Diese war in all den Jahren der

816 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:12:07–0:12:25.
817 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:12:30–0:12:34.
818 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:12:44–0:12:58.
819 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:13:07–0:13:13.

politischen Bedrängnis in der damaligen DDR ein Tag der Begegnung. Auch wenn 1968 vom Staat das Fest Christi Himmelfahrt als Feiertag abgeschafft wurde, war die Wallfahrt am darauffolgenden Sonntag ein besonderer Höhepunkt. Nicht nur der Liebreiz dieses herrlichen Fleckchens zog uns Männer hierher, vielmehr war es die offene Sprache von Mann zu Mann, die klaren Worte der Bischöfe und die erlebte Gemeinschaft. Das alles gab uns immer wieder neuen Mut, neue Kraft für den Alltag in einer glaubensfeindlichen Gesellschaft."[820] Während die Kommentarsprecherin am Ende dieser Ansprache erste Zweifel am politischen Charakter der Wallfahrt anmeldet, leitet der Film mit letzten Einstellungen der Gottesdienstteilnehmer zum vierten Teil der Sequenz über: „Es stellt sich die Frage, ob die Männerwallfahrt zu DDR-Zeiten auch eine politische Veranstaltung war."[821]

Ebenso wie in der Langfassung kehrt der Autor auch hier zu dem im dritten Teil der vierten Sequenz begonnenen Gespräch zwischen Franz Conradi und Britta Heinrich im Büro des Pfarrers zurück, um den in den Grußworten an den Bischof anklingenden politischen Aspekt der Wallfahrt anhand der Einschätzung eines Einheimischen weiter herauszuarbeiten und dem Zuschauer damit eine Einordnung des zuvor gezeigten Geschehens in einen übergeordneten Kontext zu erleichtern: „Wehren würde ich mich dagegen zu sagen Männerwallfahrt war eine politische Demonstration, weil es dies nicht als erstes sein will, es sollte nicht der Name dafür sein. Der Name dafür ist Wallfahrt: ich mache mich auf, um an einem Ort mit Gleichgesinnten Gott zu loben und zu danken und zu beten, Orientierung zu Höherem zu bekommen. Das ist der Name für die Sache. Politisch bedeutsam gerade auch im nachhinein möchte ich schon sagen: Das Bekenntnis, was die vielen Männer geeint hat, hat auch vielen die Kraft gegeben, alternativ zum Sozialismus zu leben."[822]

Abgesehen von den gekürzt wiedergegebenen Ausführungen Franz Conradis[823] und einigen weiteren Einstellungen vom Geschehen am Klüschen Hagis – vor allem Aufnahmen vom Eintreffen des Martintaler Prozessionszuges und der Ankunft des Bischofs[824] – auf welche der Autor in Anbetracht der zur Ver-

---

820 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:13:14–0:14:01.

821 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:14:02–0:14:08.

822 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:14:09–0:14:55.

823 Hier wurden die Äußerungen Franz Conradis von 1:38 in der Langfassung um etwa 53 % auf 0:46 gekürzt.

824 Zu dem in der Fernsehfassung nicht verwendeten Bildmaterial zählt unter anderem eine Einstellungsfolge, in welcher die Kamera aus dem Inneren eines Gebäudes durch eine Tür vorbei an den Köpfen der gerade aus ihr hinaustretenden Geistlichen auf die davor im Freien wartenden Ministranten blickt und anschließend dem Zug der Priester ein Stück ihres Weges folgt. [Vgl. KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:16:38–0:17:43] Zudem wurde hier auf alle jene Einstellungen verzichtet, in welchen Kameras, Kamerakräne

fügung stehenden Sendezeit hier vollkommen verzichtet, entspricht diese Sequenz in Hinblick auf das verwendete Bildmaterial weitgehend ihrem Pendant in der Langfassung. Allerdings wurden zum Off-Kommentar umfangreiche Erläuterungen ergänzt, ein Teil der Erklärungen durch präzisere Formulierungen ersetzt und sprachlich etwas geglättet. Zudem ließen ihn die neu hinzugefügten Passagen – insbesondere im zweiten Teil der Sequenz – insgesamt erheblich mehr Raum einnehmen, so daß die Sprecherin das Geschehen am Klüschen Hagis – abgesehen von einigen kürzeren Kommentarpausen und dem mit dem O-Ton der Begrüßungsrede an den Bischof unterlegten Teils dieser Einstellungsfolge – nun fast durchgängig begleitet.[825]

Mit der sich hieran anschließenden *sechsten Sequenz* [ab 0:14:56] wendet sich der Autor den Vorbereitungen zu einer weiteren regionalen Prozession zu, welche im Gegensatz zur Wallfahrt zum Klüschen Hagis allerdings auf eine erheblich längere Tradition zurückblicken kann. Erste Einstellungen zeigen nun zunächst einen Dorfbewohner beim Kehren der Straße: „Wenige Wochen nach der Männerwallfahrt bereiten sich alle Einwohner Martinfelds auf die Antoniusprozession vor, die jährlich am Sonntag nach dem Namenstag des Heiligen stattfindet."[826] Anschließend trägt einer ältere Frau in Gummistiefeln eine hölzerne Antoniusfigur einen Abhang hinab an die Anstauung eines Baches: „Für das bevorstehende Ereignis wird auch die in einem Bildstock aufbewahrte Antoniusfigur gründlich geputzt."[827] Nachdem der Film die Martinfelderin bei der Reinigung der schon etwas in die Jahre gekommenen Antoniusfigur eine zeitlang beobachtet hat, erläutert ein weiterer Kommentareinschub dem Zuschauer die Entstehung dieses Brauches: „Antonius gilt als Beschützer vor

---

oder ähnliches Equipment des MDR im Bild erscheinen – wohl auch um die für Fernsehdokumentationen typische, perfekte Illusion von Wirklichkeit nicht zu stören.

825 Während der Autor in der entsprechenden Einstellungsfolge der Langfassung das Geschehen lediglich mit einem kurzen Kommentareinschub von 0:07 Länge erläutert („Wie in jedem Jahr holen die Geistlichen den Bischof vom Fuße des Berges ab" [KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:16:54–0:17:00]), erteilt er in der Fernsehfassung einem zugleich eher interpretativ gestalteten Kommentar von insgesamt 0:44 Länge nahezu durchgängig das Wort: „Das gemeinsame Beten und Singen läßt eine starke gemeinschaftsverbindende Stimmung entstehen. Das Gesellige spielt für viele Besucher eine große Rolle. So treffen die Männer Bekannte, tauschen Neuigkeiten aus und trinken auch das eine oder andere Bier, schließlich ist es ein Festtag." [BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:12:07–0:12:25] „Mittlerweile ist der Prozessionszug aus Martinfeld am Klüschen Hagis angekommen." [BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:12:30–0:12:34] „Die versammelten Männer erwarten wie jedes Jahr gespannt die Ankunft des Bischofs aus Erfurt. In seiner Predigt greift er gesellschaftliche Themen auf und hilft mit seinen wegweisenden Worten den Wallfahrern ihren Glauben im Alltag zu leben." [BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:12:44–0:12:58] „Vor der Predigt erfolgen die Grußworte an den Bischof und die Wallfahrer." [BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:13:07–0:13:13]

826 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:14:57–0:15:09.

827 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:14:15–0:15:22.

Wasserkatastrophen. Die Prozession geht auf ein 300 Jahre altes Gelübde zurück, das die Martinfelder nach einem schweren Unwetter abgelegt haben."[828] Anschließend trägt die Dorfbewohnerin die Figur den Abhang hinauf und setzt den Heiligen an seinen angestammten Platz im steinernen Bildstock zurück. Im Vergleich zur Langfassung ist das Putzen der Antoniusfigur hier jedoch stark verkürzt dargestellt und zudem ein beträchtlicher Teil der gesamten Einstellungsfolge mit den Erläuterungen der Sprecherin unterlegt, wobei die Länge der einzelnen Einstellungen weitgehend den hierfür vorgesehenen Kommentarpassagen angepaßt wurde, um gemäß den Vorgaben des MDR nicht zu große Pausen innerhalb des Kommentartextes entstehen zu lassen.[829]

Zu Aufnahmen des Dorfes und seinen mit verschiedenen weiteren Vorbereitungen für die bevorstehende Prozession befaßten Bewohnern kommt der Kommentar nochmals auf die Verhältnisse in der ehemaligen DDR zu sprechen und betont auf diese Weise erneut das identitätsstiftende Moment des katholischen Glaubens für die Bevölkerung der Region: „Bereits am frühen Morgen beginnen die Dorfbewohner den Ort für die Prozession zu schmücken. Fahnenstangen werden befestigt, Girlanden über die Straße gespannt, Altäre aufgebaut und mit Blumen versehen. Während der DDR-Zeit unterlagen alle Prozessionen einer Genehmigungspflicht. Dennoch gelang es nicht, deren Bedeutung auf dem Eichsfeld in Frage zu stellen. Im Gegenteil: unter dem Druck der staatlichen Stigmatisierung wurden die bestehenden Traditionen mit besonderem Nachdruck aufrechterhalten."[830]

Die folgende *siebte Sequenz* [ab 0:16:50] wendet sich nun der Antoniusprozession selbst zu: „Die Prozession beginnt mit einem Gottesdienst an der Grotte. In der diesjährigen Predigt geht es um die Position der Kirche zum Paragraphen 218."[831] Während der Film zunächst einen Ausschnitt aus der an der Mariengrotte gehaltenen Predigt zeigt, rückt der Autor neben dem Pfarrer vor allem die weiblichen Dorfbewohner ins Blickfeld des Zuschauers: „.... weil sie sich auch schützend vor das ungeborene Menschenleben stellen, als nicht mehr zeitgemäß und sogar als frauenfeindlich beschimpft werden. Wir wollen uns davon nicht irre machen lassen. Wir leben in einer Zeit und in einer Welt, in der die Kirche von manchen bewußt als marode Einrichtung angesehen wird. Wir glauben an Gott, weil wir sonst die Welt nicht verstehen könn-

828 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:15:40–0:15:53.

829 So erreicht der Kommentar in diesem ersten Teil der Sequenz (0:14:56–0:16:13 / 1:17) einen Anteil von immerhin 41,6 % (0:32), in der entsprechenden Einstellungsfolge der Langfassung (0:21:08–0:23:41 / 2:33) dagegen lediglich 24,2 % (0:37). [Vgl. Tabelle Seite 465]

830 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:16:13–0:16:44.

831 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:16:50–0:16:58.

ten ....“[832] Daraufhin beginnen sich die Teilnehmer, von Chorälen begleitet, zu einem Zug zu formieren: „Der Prozessionszug hat sich in Bewegung gesetzt. Er wird an vier Altären Station machen, wo der Pfarrer aus dem Evangelium liest, den Segen erteilt und die Gemeinde ihre Fürbitten vorträgt.“[833] Abgesehen von einer einzelnen Einstellung des Geistlichen, welcher mit der Monstranz dem Zug voranschreitet, wird im Gegensatz zur Langfassung das Geschehen an einem Altar außerhalb des Ortes nicht im Bild gezeigt und dem Zuschauer der formale Ablauf der Prozession in fernsehtypischer Manier vor allem über den Kommentar vermittelt, wobei das Interesse des Autors jedoch auch in der Fernsehfassung weniger dem die Rituale zelebrierenden Vertreter der katholischen Kirche als vielmehr dem Verhalten und den Reaktionen der Gläubigen gilt. Dabei tritt auch wieder Protagonist Karl Reinhard in Erscheinung, der gemeinsam mit weiteren Männern ein Lied anstimmt. Nach einer längeren Kommentarpause schließen sich einige Erläuterungen zur Zugabfolge an, während die Kamera die verschiedenen Teilnehmergruppen an sich vorüberziehen läßt: „Wie im Alltag bestimmen auch hier feste Regeln die Ordnung: Voran gehen die Männer, von denen einer die Lieder anstimmt. Dann folgen die blumenstreuenden Mädchen in ihren weißen Kommunionkleidern. Junge Männer tragen den Baldachin für die Monstranz. Zuletzt folgen die Frauen.“[834] Zwei Einstellungen einer weiteren Fürbitte an einem im Ortsinneren errichteten Altar beschließen die Sequenz.

Im Vergleich zur Langfassung verzichtet Edmund Ballhaus hier – abgesehen von einigen einzelnen Einstellungen wie etwa einer Aufnahme von Karl Reinhard inmitten der übrigen Teilnehmer während der letzten Fürbitte am Ende der Sequenz – insbesondere auf die Einstellungsfolge vom Geschehen an einem außerhalb des Ortes gelegenen Altar[835] einschließlich der in dieser Verbindung gezeigten Aufnahmen des Prozessionszuges und der ihn begleitenden Martinfelder Bevölkerung. Dagegen entspricht der Kommentar in dieser Sequenz bis auf einige Änderungen in der Formulierung grundsätzlich dem der Langfassung, nimmt allerdings aufgrund des erheblich reduzierten Bildmaterials prozentual wesentlich mehr Raum ein.[836]

Während Mechthild Beck zu Beginn der *achten Sequenz* [ab 0:19:34] auf dem Weg zur Mariengrotte gezeigt wird, wo sie am Standbild der Mutter Gottes

---

832 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:16:59–0:17:33.

833 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:17:45–0:17:57.

834 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:18:32–0:18:59.

835 Vgl. KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD: 0:26:08–0:27:19.

836 Die Laufzeit dieser Sequenz beträgt hier lediglich 2:44 im Gegensatz zu 4:40 der entsprechenden Sequenz der Langfassung, womit sich zugleich der Kommentaranteil von 15,4 % (0:43) auf 28,7 % (0:47) erhöht.

eine Kerze entzündet, formuliert die Sprecherin nach einer ersten Einführung in das nun folgende Geschehen die zu den Ausführungen der Protagonistin überleitende Frage: „Am Nachmittag kehrt Mechthild Beck noch einmal zur Mariengrotte zurück. Vor allem wenn sie persönliche Sorgen hat, geht sie zur Grotte und zündet der Gottesmutter Maria eine Kerze an. Was denkt sie über die heutigen Worte des Pfarrers zum Schutz des ungeborenen Lebens?“[837] Anschließend spricht Mechthild Beck auf einer Bank im Grünen über die Bedeutung von Ehe und Familie und gewährt dem Zuschauer auf diese Weise einen weiteren Einblick in die noch weitgehend von traditionellen Wertvorstellungen bestimmte Welt des Eichsfeldes: „Frauen aus dem Eichsfeld sind auch keine Heiligen, aber es ist hier auch schon vorgekommen, daß ’ne Frau ’nen uneheliches Kind gekriegt hat und den Mann eben nicht heiraten wollte, oder der Mann wollte sie nicht heiraten, dann ist das eben auch so hingenommen worden. Zwar ist das nicht gutgeheißen worden, aber eben gebilligt worden. Was wollten sie machen, Abtreibung kommt hier – also ich spreche jetzt hier auch viel von mir – auch in unserem Bekanntenkreis, ’ne Abtreibung käme da nie in Frage, daß jetzt einer sagen würde, weil ich nicht verheiratet bin und ich will ihn auch nicht heiraten oder so, dann laß ich mir das Kind wegmachen, das gibt’s nicht, eher wird das Kind ausgetragen. Dann wird halt eben das in Kauf genommen, daß man das alleine großzieht, aber nicht eben getötet, daß ist mit’em Glauben nicht vereinbar.“ Während eines sich hieran anschließenden Zwischenschnittes auf die Marienstatue in der Grotte leitet der Film mit einer vom Kommentar vorgetragenen Frage zu einem weiteren Aspekt des Themas über: „Wie denkt Mechthild Beck über die Doppelbelastung der Frau und die traditionelle Rollenverteilung im Eichsfeld?“ „Doppelbelastung hast du quasi so in Kauf genommen. Daß das jetzt mal anders war, daß die Männer, sagen wir mal, dir was abgenommen haben und halt mal gewischt und gescheuert und gekocht, das ist ’ne totale Seltenheit gewesen und ist auch jetzt noch ’ne Seltenheit, denn das Rollensystem ist immer noch irgendwo drin. In anderen Gegenden wird’s vielleicht anders sein, aber im Eichsfeld, ich glaub’ schon, das ist noch so richtig eingefahrene Bahn.“[838]

In dieser Sequenz kombiniert der Autor Teile des bereits aus der zehnten Sequenz der Langfassung bekannten Gespräches mit Mechthild Beck auf einer Bank in der Nähe der Mariengrotte mit bisher noch nicht verwendeten Aufnahmen aus dieser offenbar wesentlich ausgedehnteren Unterhaltung, wobei er eine für die Fernsehfassung erforderliche Straffung des Berichtes seiner Protagonistin mit Hilfe einer entsprechenden Bild- und Tonmontage erreicht, welche auch hier wieder ihre Gesprächspartnerin Britta Heinrich nicht in Erschei-

[837] BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:19:38–0:19:55.
[838] BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:19:56–0:21:18.

nung treten läßt und die Formulierung der entsprechenden Fragen statt dessen auf den Off-Kommentar verlagert.

Thematisch an die vorangegangenen Ausführungen der Protagonistin zur traditionellen Rollenverteilung anknüpfend führt der Film den Zuschauer mit der *neunten Sequenz* [ab 0:21:19] anhand der örtlichen Burschenkirmes an die Gruppe der unverheirateten jungen Männer heran, wobei im weiteren Verlauf neben der Brauchausübung selbst insbesondere Habitus und Selbstverständnis der Junggesellen thematisiert werden. So zeigt die erste Einstellung zunächst die von einer Musikkapelle begleiteten Brauchträger beim Einzug in die Kirche: „Das große dörfliche Ereignis im Herbst ist die Burschenkirmes. Anlaß ist der Kirchweihtag der Martinfelder Kirche."[839] Anschließend wechselt der Film zum Geschehen im Inneren des Gotteshauses über, wo sich der Autor – nach einer Aufnahme der am Eingang hereindrängenden Besucher – während des nun folgenden Gottesdienstes vor allem auf die Gläubigen in den voll besetzten Kirchenbänken konzentriert und währenddessen unter den Männern auf der Empore auch Matthias Beck mit einem seiner Söhne zeigt: „Unten in der Kirche sitzen die Frauen und Kinder, Mädchen und Jungen getrennt. Auf der Empore, dem sogenannten Mannhaus, die Männer."[840] Dabei verdeutlichen ein Kameraschwenk vom Altarraum über die soeben „Großer Gott wir loben Dich" anstimmenden Frauen und Kinder im Mittelschiff und eine Kombination aus Vertikalschwenk und Zoomfahrt vom Mannhaus herab auf die Gemeindemitglieder in den Kirchenbänken dem Zuschauer die im Kommentar erläuterte Sitzordnung. Den Abschluß dieser Sequenz bildet die Predigt eines Missionspfarrers, welcher in seinem Vortrag auch die gerade stattfindenden Filmaufnahmen nicht ausspart: „Zum Kirchweihfest werden üblicherweise ortsfremde Pfarrer eingeladen. In diesem Jahr hält ein Missionspfarrer, der lange Zeit in Brasilien gelebt hat, die Predigt."[841] Neben dem von der Kanzel herab predigenden Geistlichen und den seinen Worten andächtig lauschenden Gläubigen rücken nun weitere Einstellungen vor allem die auf der Empore dicht gedrängt stehenden Männer einschließlich der hier ebenfalls versammelten Brauchträger ins Bild.

Ebenso wie in der Langfassung führt die nächste Einstellungsfolge den Zuschauer direkt zu den ausgelassen feiernden Junggesellen in einem Lokal des Ortes: „Nach dem Gottesdienst treffen sich die unverheirateten Männer, die Burschen, in der Kirmeskneipe. Ihnen obliegt die Verantwortung, vier Tage lang den Ablauf des Kirchweihfestes zu bestimmen. Nach einer genau festge-

---

839 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:21:26–0:21:34.
840 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:21:47–0:21:56.
841 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:22:11–0:22:20.

legten Ordnung zelebrieren die jungen Männer ein Fest, das die noch immer bestehenden Werte des Dorfes widerspiegelt: Der tägliche Gottesdienst, die Kranzniederlegung für die im Krieg Verstorbenen, die Ständchen für den Bürgermeister und den Pfarrer aber auch der allabendliche Tanz im Gemeindesaal sind Teil der Feier."[842] Währenddessen verfolgt die Kamera das ungezügelte Treiben auch hier auf eine eher distanziert-beobachtende Art und zeigt dabei unter anderem zwei in der Mitte des Raumes auf einem Stuhl tanzende junge Männer, die von den umstehenden Tischen aus die Darbietungen der Kandidaten verfolgenden bier- und schnapstrinkenden Burschen, aber auch die an einem weiteren Tisch sitzende, mit ihren Instrumenten alles übertönende Musikkapelle sowie die übrigen lautstark feiernden und bereits sichtlich angeheiterten Anwesenden: „In der Kirmeskneipe müssen sich vor allem die jungen Männer, die in den Kreis der Burschen aufgenommen werden wollen, mit einer Tanz- oder Gesangsdarbietung präsentieren."[843] Als schließlich einem der Anwärter nach dem Vortrag eines Saufliedes mit einer Pritsche symbolisch auf den Hintern geschlagen wird, erläutert ein Kommentareinschub abschließend die Bedeutung dieses Initiationsritus': „Der Eintritt in die Burschengemeinschaft ist zugleich der Eintritt in die Erwachsenenwelt. Daß dort klare Regeln herrschen und trotz aller Ausgelassenheit jeder die Grenze zu kennen hat, macht die Pritsche deutlich, die keinen ohne einen Schlag auf das Hinterteil entläßt."[844]

Zu verschiedenen Einstellungen der hintereinander auf dem Boden sitzenden, mit den Hälsen zwischen die Sprossen einer Leiter eingeklemmten Anwärter, welche mit einer Spülbürste schwarze Schuhcreme ins Gesicht geschmiert bekommen, und einem Kameraschwenk über die das Geschehen vom Rande des Angers aus beobachtenden Zuschauer leitet die Sprecherin nun zum letzten Teil der Sequenz über: „Höhepunkt der Kirmes ist die Rasur der Neuen auf dem Dorfanger. Vor der kritischen Dorföffentlichkeit müssen die jungen Männer ihre Mannhaftigkeit beweisen."[845] Hieran schließen sich Aufnahmen von der Vorstellung eines dieser Kandidaten („Der Zwiebelpeter aus der Aschengasse wird er jetzt neuerdings genannt ....") durch einen älteren Burschen in schwarzem Frack und mit Zylinder, vom zahlreich erschienenen, überwiegend jugendlichen Publikum, der Musikkapelle und den schließlich gemeinsam mit den Zuschauern tanzenden Kirmesburschen an, wobei eine letzte Kommentarpassage das Geschehen abschließend zusammenfaßt: „Einzeln werden sie anschließend mit dem neuen Spitznamen vorgestellt, um dann eine Runde auf

842 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:23:50–0:24:23.
843 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:24:53–0:25:01.
844 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:25:08–0:25:23.
845 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:25:27–0:25:40.

dem Anger zu tanzen. So erleben die Dorfbewohner vier Tage lang ein Fest, daß mit der Einweihung ihrer Kirche verbunden ist. Die Einbettung in den katholischen Glauben, die Trennung in Männer- und Frauenwelt, aber auch das gemeinsame Erleben und Feiern gehören zum Dorfalltag. Vielleicht ist es diese Eingebundenheit, die zwar in der heutigen Zeit so vielen fremd erscheint, die aber das Gefühl von Zusammengehörigkeit und gemeinsame Stärke vermittelt."[846]

Bis auf den nächtlichen Fackelzug am Vorabend der Kirchweih entsprechen die beiden ersten Teile dieser Sequenz („Der Kirchgang" und „In der Kirmeskneipe") in Hinblick auf die Bildgestaltung weitgehend ihrem Pendant aus der Langfassung, werden jedoch auf der Tonebene – von zwei Pausen abgesehen – nahezu vollkommen von einem um grundlegende Informationen ergänzten und damit erheblich erweiterten Off-Kommentar beherrscht.[847] Obwohl der Kommentar die Filmbilder weitgehend in den Hintergrund treten und das Publikum kaum zur Ruhe kommen läßt, erschließt er einem aufmerksamen (Fernseh-) Zuschauer bzw. konzentrierten Zuhörer den Ablauf dieses Initiationsritus' und seine Bedeutung für die Dorfgemeinschaft. Demgegenüber wird das hierauf folgende Geschehen auf dem Dorfanger mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehende Sendezeit stark verkürzt dargestellt, wobei der Autor neben bereits aus der Langfassung bekannten Einstellungen hier auch bisher noch nicht verwendetes Bildmaterial einsetzt und nahezu die gesamte Einstellungsfolge mit einem ähnlich interpretativen Kommentar wie in den beiden ersten Teilen der Sequenz unterlegt.

Mit der *zehnten* und letzten *Sequenz* [ab 0:26:25] setzt die Sprecherin zu verschiedenen, vom Läuten der Glocken begleiteten Einstellungen der Martinfelder Kirche und Aufnahmen der Bevölkerung auf dem Weg zum Gottesdienst – unter ihnen auch Mechthild Beck beim Verlassen des elterlichen Hauses – ihr gegen Ende der vorhergehenden Sequenz begonnenes Resümee fort: „Eichsfelder sein heißt auch katholisch sein. Und die Kirche hat im Eichsfeld über alle Zeiten und Systeme hinweg für die Menschen nicht an Bedeutung verloren. Es scheint so, als würden die Eichsfelder auch heute aus ihrem Glauben heraus die Kraft schöpfen, mit den Problemen einer neuen gesellschaftlichen Realität fertig zu werden."[848] Zu weiteren Aufnahmen der Kirchgänger erklingt nun aus dem Off die vierte Strophe[849] des bereits aus der ersten Sequenz be-

---

846 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:25:46–0:26:22.

847 Im Gegensatz zu 22,1 % (1:02) in der Langfassung erreicht der Kommentar hier einen Anteil von beachtlichen 33,2 % (1:22).

848 BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:26:25–0:26:46.

849 Während dieses besinnlichen Filmausklanges ist im Verlauf der Einspielung des Eichsfeldliedes auch jene Zeile zu vernehmen, welche dem Film seinen Titel gab: „Dem Herd,

kannten Eichsfeldliedes und setzt sich als Tonüberhang bis in den Abspann [ab 0:27:10] hinein fort. Wenn dabei die Worte „.... wo noch der Herrgott gilt ....“ zu vernehmen sind, wird der gleichlautende Filmtitel vor der Haube des Kirchturms inmitten der Dachlandschaft des Dorfes eingeblendet, wobei diese Einstellung zugleich als Hintergrund für den Filmabspann in Form eines Rolltitels dient und nach dem Ausklingen des Eichsfeldliedes wiederum vom Läuten der Dorfkirche von Beginn dieser Sequenz begleitet wird [Filmende bei 0:27:56].

In Anbetracht der an einen kulturwissenschaftlichen Film gerichteten Erwartungen und der vielfältigen Probleme, welche bei der Umsetzung komplexer Themenstellungen aufzutreten pflegen, erweist sich eine Zusammenarbeit mit dem Fernsehen in der Regel als wenig sinnvoll, da sich die Vorstellungen des Autors und die Vorgaben der Redakteure in den Funkhäusern nur in den seltensten Fällen vereinbaren lassen:

> „Selbstverständlich ist es da leichter, einen Film zu drehen, der sich auf einen oder auf wenige zuvor sehr klar definierte Handlungsorte beschränkt (so wie es eben in den alten IWF-Filmen der Fall war); insofern bringt das Bemühen um Kontextualisierung, umfassende Dokumentation und größtmögliche Authentizität erhebliche Probleme mit sich. Hinsichtlich der späteren Rezeption sollte man sich keinen Illusionen hingeben: Niemanden interessieren die technischen Schwierigkeiten bei der Umsetzung einer wenig fingierten umfangreichen Handlung, am Ende zählt nur das Ergebnis und das wird an den fest verinnerlichten Fernsehstandards gemessen. Diesen Standard erreichte ich vielleicht erstmals mit dem Film WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... Insofern ist es wohl kein Zufall, daß ich ihn ohne große Schwierigkeiten – wenn auch mit erheblichen Zugeständnissen an die Vorstellungen der zuständigen Redaktion – im Fernsehen unterbringen konnte. Ich bin einerseits der Meinung, daß eine Kooperation mit dem Fernsehen unerfreuliche Einschränkungen mit sich bringt und daher nicht unbedingt wünschenswert ist; andererseits werden auch an kulturwissenschaftliche Filme in technischer und in dramaturgischer Hinsicht Erwartungen gestellt, denen wir uns nicht entziehen können. Also gilt es einen Spagat zwischen technischer Perfektion, gut nachvollziehbarem Handlungsstrang und einer anspruchsvollen Bildästhetik auf der einen und der mit wissenschaftlichen Methoden vorgenommenen gewissenhaf-

an dem in frommer Zucht die treue Gattin waltet / und Kindern, gleich des Ölbaums Frucht, die Händchen betend faltet / dem Haus, *wo noch der Herrgott gilt*, und nicht nur, was den Magen stillt / wo felsenfester Glaube, die Blicke hebt vom Staube ....“ [BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD: 0:26:48–0:27:29]

ten Umsetzung eines gut begründeten Erkenntnisinteresses auf der anderen Seite zu vollziehen. Ich bin der festen Überzeugung, daß dabei nicht zugunsten einer angenehmen Rezipierbarkeit der Versuch unternommen werden darf, den wissenschaftlichen Charakter eines Films zu verleugnen. Im Gegenteil hielte ich ein derartiges Vorgehen für willfährig gegenüber einem angenommenen Publikumsgeschmack, der für kulturwissenschaftliche Filme doch wohl anders festgelegt werden muß als für Fernsehfilme. Nicht immer wird es etwa möglich sein, die Protagonisten selbst kommentieren zu lassen oder ganz ohne Kommentar auszukommen, nur weil uns der wissenschaftliche Erklärdokumentarismus alter Prägung überholt erscheint; es hängt vom jeweiligen Thema ab, wie intensiv und erklärend ein Kommentar zu sein hat – aber nicht von der Prognose einer Publizierbarkeit im Fernsehen oder bei Dokumentarfilmfestivals."[850]

[850] Befragung Edmund Ballhaus 1997:447–448.

Copyrighted material

3.11 Über der Kohle wohnt der Mensch
Wandlungsprozesse der sorbischen Kultur in der Niederlausitz

„Die Gewißheit, daß es mal soweit sein wird, die hat man schon fünfzehn, zwanzig Jahre, so lebt man damit. Man lebt mit sich selbst und mit seinem Hab und Gut, mit Eigentum, mit Grund und Boden auf Verschleiß, wie man das so sagt, also man lebt das Vorhandene aus. [....] Und dann, das is' dann eine schematische Abwicklung [....] das geht ganz abrupt. Da sind Verantwortliche, jeder in seinen Ressort, der eine Chef der is' verantwortlich für die Umsiedlung, für die Wohnbeschaffung, der andere das is' der, der den Friedhof umbettet, der kommt, der spricht das Heiligtum der Leute an wie se das machen wollen: ‚Was wollt Ihr denn mit dem Grabstein, mit der Fassung, mit der Einfassung, na die Einfassung, da könnt Ihr ja Fenstersimse oder Fensterbänke, Solbänke machen.' Die Leute, die fallen bald vom Stuhl, das is' ihr Heiligtum, der Friedhof ...."[851]

Mit seinem 1996 veröffentlichten Film Über der Kohle wohnt der Mensch. Wandlungsprozesse der sorbischen Kultur in der Niederlausitz[852] wendet sich Edmund Ballhaus erneut der Situation in den neuen Bundesländern nach der deutschen Wiedervereinigung und den Auswirkungen der hiermit verbundenen ökonomischen und sozialen Umbrüche auf die Menschen in der ehemaligen DDR zu. Bereits der Titel dieser von der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft produzierten und in den Verleih des IWF übernommenen Dokumentation verweist auf den tiefgreifenden Konflikt, welcher diesen Landstrich westlich der Neiße seit Jahrzehnten prägt: Der selbst heute noch allgegenwärtige, landschaftsverschlingende Braunkohletagebau, auch nach der „Wende" weiterhin größter Arbeitgeber in der Region, und die hier ansässige sorbische Bevölkerung, deren Dörfer seit nahezu zwei Generationen von der Abbaggerung bedroht werden oder, wie in einem beträchtlichen Teil der Niederlausitz bereits geschehen, mittlerweile vom Tagebau überrollt und die Bewohner in nahegelegene Städte umgesiedelt wurden. Der im Jahre 1995 auf Betacam

---

851 Protagonist Gerhard Schulze, ehemaliger Bewohner des vom Braunkohletagebau in Anspruch genommenen Ortes Wolkenberg, in Über der Kohle wohnt der Mensch: 0:46:23–0:48:13.

852 Über der Kohle wohnt der Mensch
Wandlungsprozesse der sorbischen Kultur in der Niederlausitz
Prod.: 1995; Publ.: 1996; Betacam SP; Farbe; 70 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Cornelia Ballhaus und Alicia Gerike; Kamera: Edmund Ballhaus; Ton: Alicia Gerike; Schnitt: Cornelia Ballhaus, Alicia Gerike; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

SP gedrehte 70-minütige Film schildert diesen Heimat- und Identitätsverlust vornehmlich aus der Sicht der noch während des Ersten Weltkrieges geborenen Schwestern Anna Krautz und Marie Kotsch, welche im etwa 20 Kilometer südöstlich von Cottbus am Rande einer gewaltigen Abbaufläche gelegenen, vom Tagebau bereits teilweise in Anspruch genommenen Dorf Mühlrose (Miloraz) Haus und Hof verloren haben, sowie anhand des Schicksals von zwei ins nahegelegene Spremberg umgesiedelten ehemaligen Bewohnern des bereits seit längerem aufgelassenen Ortes Wolkenberg (etwa zehn Kilometer südwestlich von Cottbus), der Leiterin der Wolkenberger Trachtengruppe Regina Birk und dem im Tagebau beschäftigten Gerhard Schulze.

In Hinblick auf die umfangreichen Vorarbeiten zu diesem von 1994 bis 1996 in Zusammenarbeit mit seiner Frau Cornelia und der Studentin Alicia Gerike durchgeführten Projekt, welches – im Gegensatz zu dem überwiegenden Teil der von ihm in den achtziger Jahren am IWF realisierten Filmen – seinen Intentionen und inhaltlichen Vorlieben sehr entgegenkam, betont Edmund Ballhaus:

> „Als über das IWF ein DFG-Projekt mit der Bezeichnung ‚Volkskundliche Filmdokumentation in den neuen Bundesländern' beantragt und dann drei Filmvorhaben genehmigt wurden, bezog mich das IWF aufgrund mangelnder personeller Kapazitäten in die Realisierung des Projektes ein – ich übernahm den von Ute Mohrmann eingebrachten Filmvorschlag über Braunkohleabbau in der Niederlausitz. [....] Ute Mohrmann war zu Beginn auch als wissenschaftliche Autorin vorgesehen, daher unternahmen meine Frau und ich unsere ersten Feldforschungsreisen gemeinsam mit ihr; es tat uns dann ausgesprochen leid, daß sie aufgrund beruflicher Querelen (es ging wieder einmal um die Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit, die nicht nur in diesem Fall inquisitorische Züge annahm) von der Mitarbeit am Projekt zurücktreten mußte. Sie empfahl uns aber mit der Sorbin Anka Niemz eine Mitarbeiterin, die uns viele Türen öffnen konnte. Die große Entfernung in die Lausitz und meine leider immer bestehende Zeitknappheit veranlaßte mich dazu, die Studentin Alicia Gerike an der Feldforschung zu beteiligen. Sie zog für einige Wochen in die Schleifer Region, übernahm dort die zuvor abgesprochenen Recherchen und stellte den Kontakt zu einigen wichtigen Gewährspersonen her. Auch diese Form der Zusammenarbeit betrachte ich im nachhinein als sehr fruchtbar und positiv. Wir hielten ständig engen telefonischen Kontakt, und sobald Entscheidungen hinsichtlich des weiteren Vorgehens oder der Auswahl von Protagonisten anstanden, trafen wir uns, so daß die Mitwirkung von Personen und der Sequenzplan endgültig festgelegt wer-

	0:00:00	Filmtitel	
1.	0:00:19	Erste Annäherung an das Thema	1:31
2.	0:01:50	*Anna Krautz und Marie Kotsch (1):* 1. Vorstellung der Protagonistinnen 2. Rundgang durch Mühlrose	4:31
3.	0:06:21	Auf dem Hof von Waldemar Locke	1:42
4.	0:08:03	*Im Tagebau:* 1. Sorbischer Siedlungsraum und Braunkohleabbau 2. Waldemar Locke und seine Kollegen zu den Problemen der Region und zum Sorbentum heute	4:06
5.	0:12:09	*Anna Krautz und Marie Kotsch (2)*: Erinnerungen an die zwanziger Jahre	1:56
6.	0:14:05	*Die Folkloregruppe Kantorkas*: 1. In der Heimatstube 2. Lenka Noack zur Verdrängung der sorbischen Kultur	3:48
7.	0:17:53	*Anna Krautz und Marie Kotsch (3):* Die Umsiedelung Wolkenbergs	3:41
8.	0:21:13	*Die sorbischen Sprache gestern und heute:* 1. Sorbischer Gottesdienst in Schleife 2. Anna Krautz u. Marie Kotsch (4): Jugenderinnerungen 3. Lenka Noack mit einer Schulklasse	5:16
9.	0:26:29	*Mensch und Kohle*: 1. Tagebau und Devastierung 2. Eva Spiller zur Auflassung Pritzens 3. Der Braunkohletagebau nach der Wiedervereinigung	6:25
10.	0:32:54	*Manfred Ihle*: Das Spremberger Museum als ein Ort der Erinnerung an das ehemalige Wolkenberg	2:15
11.	0:35:09	Vorstellung des sorbischen Hochzeitszuges „Klešnik“	2:26
12.	0:37:35	Regina Birk (1): Die Wolkenberger Folkloregruppe	2:08
13.	0:39:43	*Gerhard Schulze (1):* 1. Vorstellung des Protagonisten 2. Erinnerung an sorbische Traditionen im Alltag	2:54
14.	0:42:36	Der Stammtisch der ehemaligen Wolkenberger	1:44
15.	0:44:20	*Gerhard Schulze (2):* 1. Zur Umsiedelung und dem „Leben auf Verschleiß“ 2. Pilze sammeln in der alten Heimat	5:19
16.	0:49:39	Regina Birk (2): Der Verlust der Heimat	5:50
17.	0:55:29	*Gerhard Schulze (3):* 1. Zubereitung der Pilze 2. Erinnerungen an Wolkenberg	3:39
18.	0:59:08	Letzte Vorbereitungen zum Auftritt des Hochzeitszuges	3:35
19.	1:02:43	Auf dem Spremberger Heimatfest	3:14
20.	1:06:01	*Filmausklang*: 1. Die alte Pritzener Kirche in Spremberg 2. Resümee	2:12
	1:08:13	Abspann	
	1:09:23	Filmende	

den konnten. Im Spätsommer 1995 fanden dann die Dreharbeiten statt."[853]

Neben weiteren Zeugnissen von Bewohnern der Region – dem ebenfalls im Braunkohletagebau beschäftigten jüngeren Arbeiter Waldemar Locke und seinen Kollegen Dietmar Nowusch und Achim Bohla, der Leiterin einer sorbischen Folkloregruppe, Lenka Noack, dem Direktor des Spremberger Museums, wo sich verschiedene Fragmente der ehemaligen Wolkenberger Kirche wiederfinden, und der ehemaligen Bürgermeisterin von Wolkenberg, Eva Spiller – sind es vor allem die Erinnerungen der vier Protagonisten, die es dem Autor erlauben, im Verlauf eines bewegenden Films, welcher die Menschen vor der Kamera mit 39:19 (56,7 % der gesamten Filmlaufzeit) ungewöhnlich ausführlich zu Worte kommen läßt, ein sehr persönliches, von den Gefühlen der Betroffenen, ihrem Schmerz und ihren Enttäuschungen, aber auch ihren Hoffnungen und Sehnsüchten bestimmtes Bild vom Leben mit dem Tagebau und dem allmählichen Verblassen einer inzwischen weitgehend verdrängten, heute nur noch in Reliktformen zu beobachtenden oder im Rahmen von Heimatfesten und ähnlichen Veranstaltungen als folkloristische Versatzstücke an die Öffentlichkeit tretenden sorbischen Kultur zu zeichnen:

„Der Film widmet sich einem in der Volkskunde seit Jahren viel diskutiertem Thema, den Wandlungsprozessen kultureller und regionaler Identität im Zeitalter der Industrialisierung und Zentralisierung aller Lebensbereiche. Dieses Problem wird hier am Beispiel einer ethnischen Minderheit thematisiert. Dabei wird nicht nur der Frage nach den Besonderheiten der sorbischen Kultur nachgegangen, sondern es wird nach den unterschiedlichen Gründen für den Rückgang des Sorbischen gefragt. Volkskundlich von außerordentlicher Bedeutung ist auch die Überlegung, welche Möglichkeiten der Bewahrung kultureller Identität im veränderten ökonomischen und gesellschaftlichen Kontext bestehen. Als Stichwort sei hier lediglich das im Fach vieldiskutierte Phänomen des Folklorismus genannt. Die Zielgruppe des Films ist daher folgerichtig das Fachpublikum. Daneben dürfte er in den Ländern Brandenburg und Sachsen-Anhalt aufgrund der zweifachen Fragestellung – Braunkohleabbau und die damit verbundenen Probleme der bedeutenden sorbischen Minderheit – auf besonderes Interesse stoßen."[854]

853 Befragung Edmund Ballhaus 1997:452–453.
854 Ballhaus o.J.[d]:1.

Nach Einblendung des Filmtitels vor dem Hintergrund einer Luftaufnahme des Ortes Wolkenberg (Schwarzweiß-Fotografie) schließt sich mit der *ersten Sequenz* [ab 0:00:19] zunächst eine kurze Einführung in das Thema an, wobei der Autor – für einen Film dieses Genres recht ungewöhnlich – den einfühlsam gestalteten Off-Kommentar selbst spricht.[855] Währenddessen werden fünf weitere, ebenfalls noch zu DDR-Zeiten entstandene Schwarzweiß-Fotografien des mittlerweile vom Tagebau überbaggerten Ortes – eine verträumte Dorfstraße mit einem Trabant im Gras des Randstreifens, das zweisprachige deutsch-sorbische Ortsschild, der Dorfteich, das Gutsgebäude und die Kirche des Ortes – bildfüllend eingeblendet: „Wolkenberg, ein ehemals sorbisches Dorf inmitten der Wald- und Heidelandschaft der Niederlausitz. Noch vor wenigen Jahren lebten hier etwa 400 Menschen. Das Ortsschild verwies auf die Zweisprachigkeit der Region. ‚Klešnik' hieß es dort unter dem deutschen Ortsnamen. In mir steigen Bilder auf. Mir ist, als sähe ich im Nebel den baumumsäumten Dorfteich, das alte Gut und die barocke Steinkirche mit dem hölzernen Glockenturm vor mir."[856] Nach diesem Exkurs in eine längst vergangene Zeit, durch den statischen Charakter der hier gezeigten Schwarzweiß-Fotografien auch visuell als Rückblick in die Geschichte der Region ausgewiesenen, wechselt der Film nun mit farbigem Filmmaterial in die Gegenwart über, eingeleitet von einer ausgedehnten, einer Aufblende vergleichbaren Zoomfahrt aus dem im Hintergrund liegenden grauen Morgennebel auf eine riesige öde und zugleich ausgesprochen unwirklich erscheinende Abbaufläche im Vordergrund: „Doch schon bald lösen sich die Bilder auf und es wird vollends deutlich, daß es den Ort Wolkenberg nicht mehr gibt."[857] Hieran schließen sich weitere Einstellungen des sich allmählich aus dem Dunst abhebenden Tagebaus an, mit ersten Fahrzeugbewegungen und einem im Nebel lediglich schemenhaft wahrnehmbaren, gewaltigen Braunkohlebagger: „Die aufgeräumte und nunmehr menschenleere Landschaft weckt mein Interesse an der Geschichte der ehemaligen Dorfbewohner und an der Geschichte der Sorben. Ich fasse den Entschluß, nach den Wolkenbergern zu suchen."[858] Mit einer letzten, einer Abblende vergleichbaren stimmungsvollen Aufnahme eines allmählich im Nebel entschwindenden LKWs schließt diese sowohl durch ihr beeindruckendes Bildmaterial als auch den hierauf vorzüglich abgestimmten Kommentar überzeugende, atmosphärisch dichte Annäherung an das Thema.

---

855 Bei einer Gesamtlaufzeit von 1:09:23 nimmt der Kommentar in ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH mit 8:13 einen Anteil von lediglich 11,8 % ein, demgegenüber die Gefilmten mit beachtlichen 56,7 % (39:19) zu Worte kommen (entspricht einem Verhältnis von 1:4,8!). [Vgl. Tabelle Seite 465]

856 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:00:20–0:00:50.

857 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:00:59–0:01:05.

858 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:01:13–0:01:24.

Zu seiner Entscheidung für diese unkonventionelle Form der Kommentargestaltung,[859] welche den Zuschauer bereits in dieser Eingangssequenz auf eine sehr persönliche Art auf das weitere Geschehen einstimmt und auch weiterhin durch diese emotional bewegende Dokumentation begleitet, bemerkt Edmund Ballhaus:

„Die Probleme, die der Braunkohletagebau für die in der Niederlausitz lebenden Menschen mit sich brachte, die Ausweglosigkeit zwischen zwei düsteren Alternativen – nämlich der Heimat ohne Arbeit oder der Arbeit ohne Heimat – sowie die Tatsache, daß davon noch dazu eine ethnische Minderheit in ganz besonderer Weise betroffen war, riefen bei mir eine so große Betroffenheit und Anteilnahme hervor, daß ein wissenschaftlich distanzierter Film nicht in Frage kam. Bei diesem Film spürte ich dennoch erstmals eine absolute Übereinstimmung zwischen meinem Wirken als Wissenschaftler und meinen filmdokumentarischen Ambitionen. Es wurde mir sehr bald klar, daß auch ein wissenschaftlich distanzierter Kommentar meinem Dokumentationsanliegen nicht entspräche. Also entschied ich mich, den Film selbst zu kommentieren und mich dabei nicht als über der Sache stehender Wissenschaftler zu präsentieren, sondern vielmehr von Beginn an meine subjektive und emotionale Sicht offenzulegen. Ich nehme die Position eines Reisenden ein, dessen Suche nach einem Dorf und dessen Bewohnern auch den Filmablauf bestimmt: Er kommt nach langer Zeit wieder einmal in die Lausitz und stößt in der Nähe von Spremberg auf eine von Menschen verwaiste Landschaft, die noch beim letzten Besuch ein idyllisch gelegenes Dorf mit dem Namen Wolkenberg beherbergte. Er erinnert sich daran, daß auf dem Ortsschild unterhalb des deutschen Ortsnamens die Bezeichnung ‚Klešnik' auf die sorbische Identität des Dorfes verwies. Nun macht sich der Reisende auf den Weg, Spuren des Dor-

[859] So vermutet der Autor, daß der nach Auffassung des IWF „zu wenig wissenschaftliche" Kommentar den Grund für die negative Beurteilung des Films anläßlich der institutsinternen „Endabnahme" darstellte: „Im IWF gab und gibt es noch immer eine Abnahmekommission, die Filme entweder abnimmt oder verwirft bzw. zur Änderung zurückverweist. Diese Kommission besteht überwiegend aus fachfremden Mitarbeitern des Hauses. Sie hat unter anderem den mittlerweile hochgelobten Film SPRUNG ÜBER DIE RINDER von Ivo Strecker als veröffentlichungsunwürdig befunden; auch mein Film ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH wurde deshalb nicht als IWF-GfkF-Kooperation, sondern nur als ‚Fremdfilm' veröffentlicht. Von diesem gemeinsam produzierten Film distanzierte sich das IWF und entfernte vor Veröffentlichung das IWF-Emblem im Vor- und im Abspann. [....] Da der Film sonst sehr positiv aufgenommen wurde und im übrigen vom international besetzten ‚Selection-Komitee' für würdig befunden wurde, 1996 beim GIEFF-Festival (im IWF!) vorgeführt zu werden, wirft das ein Licht auf noch immer bestehende Standards." [Befragung Edmund Ballhaus 1997:423–425]

> fes bzw. seiner Bewohner wiederzufinden. Er möchte erfahren, was aus den Dorfbewohnern geworden ist, wo und ob sie eine neue Heimat gefunden haben; darüber hinaus weckt seine Betroffenheit Interesse: Was ist mit der kulturellen Identität der Menschen, die hier gelebt haben? Ist diese übertragbar auf eine neue Umgebung oder ist sie hier zurückgelassen worden?“[860]

Auf diese erste Annäherung an das Thema folgen mit der *zweiten Sequenz* [ab 0:01:50] zunächst Aufnahmen vom dörflichen Alltag in Mühlrose, einem am Rande einer gewaltigen Abbaufläche gelegenen Ort: „Auf meinem Weg komme ich nach Mühlrose. Ich entschließe mich, mehrere Tage zu bleiben, weil man mir sagte, daß ich hier in Miloraz mehr über das Sorbische und das Verschwinden der sorbischen Dörfer erfahren könne. Außerdem ist Mühlrose ein Ort wie es Wolkenberg war.“[861] Anschließend zeigt der Autor die Schwestern Marie Kotsch und Anna Krautz, die bereits das Rentenalter erreicht haben und auch im Alltag noch in sorbischer Tracht gehen, auf dem Weg zum Einkaufen: „Es dauert nicht lange, und ich lerne zwei Sorbinnen kennen, die mir Auskunft geben wollen.“[862] Während die beiden Protagonistinnen sich nun im Dorfladen mit einem weiteren Kunden über den Einkauf und die gerade stattfindenden Filmaufnahmen unterhalten, werden sie dem Zuschauer in einem kurzen Kommentareinschub vorgestellt: „Dat geht alles viel schneller ....“ „.... viel schneller und leichter, wenn man nich' jeden Tag ....“ „.... bequemer, nich' ....“ „.... bequemer, wenn man nich' jeden Tag ....“ [Kommentar: „Es sind die Schwestern Marie Kotsch und Anna Krautz.“[863]] „.... geht bloß mit rein, neugierig ....“ [Anna Krautz schaut in Richtung einer neben der Kamera im Off stehenden Person und lacht] „Ach so, ja freilich ....“ „.... wie es sich im Laden einkauft ....“ „Es kauft sich gut ein ....“ „Ja ....“[864]

Nachdem die Protagonistinnen den Heimweg angetreten haben, leitet der Autor mit einigen Einstellungen der beschaulich in der Mittagssonne liegenden Gebäude des Ortes zum Hauptteil dieser Sequenz über: „Während mich Marie Kotsch und Anna Krautz ein erstes Mal durchs Dorf führen, sprechen wir darüber, wie viele Menschen sich in Mühlrose wohl noch als Sorben bezeichnen würden.“[865] Anschließend folgt die Kamera den beiden Schwestern auf einem Rundgang durch das Dorf, wobei die Geschwister zu den auch hier bereits weitgehend verdrängten sorbischen Traditionen bereitwillig Auskunft geben,

---

860 Befragung Edmund Ballhaus 1997:453–454.
861 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:01:52–0:02:09.
862 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:02:17–0:02:22.
863 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:02:30–0:02:34.
864 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:02:24–0:02:45.
865 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:03:02–0:03:12.

sich an einigen markanten Punkten des Ortes an ihre Jugendzeit erinnern und während des Erzählens wiederholt in das ihnen vertrautere Sorbische zurückfallen: [Edmund Ballhaus aus dem Off:] „Wieviel gehen denn noch sorbisch im Dorf?“ „Wie?“ „Wieviel gehen denn noch sorbisch ....“ „Och, inne sieben, mehr sind's nich' ....“ „.... ja, die hier so ...., hier die beeden ....“ „.... Zimmermanns, Nottenboms ....“ „.... Rurbotts ....“ „.... Rebenka sind dreie, viere, Schnevesheimer fünfe ....“ „.... Duwe sechse ....“ [Marie Kotsch wendet sich nun an ihre Schwester und beendet den Satz auf Sorbisch; setzt ihre Erläuterungen für das Filmteam dann jedoch wieder in Deutsch fort:] „.... ja, sieben, sieben Frauen, die noch sorbisch gehen hier von Mühlrose ....“ „.... von Mühlrose, die andern alle deutsch ....“ „Na ja, die sind schon ....“ „.... jünger ....“ „.... jünger, und die jünger sind ...., und die älter sind, schon jetzt viele weg, jetzt die letzte Zeit ....“ „Na ja ....“ „Heija, hast Du noch nie gezählt ....“ „Ach so, das sind dann ....“ „.... achte, ja ....“ „.... achte, die wüßt' ich noch .... Die sieht man ja nich' viel, da sieht man ....“[866] Hier bleibt die Kamera stehen und schaut den beiden Protagonistinnen hinterher, die langsam am Straßenrand weitergehen. Zu Beginn der folgenden Einstellung zoomt der Autor auf eine im Hintergrund auf einem Fahrrad vorbeifahrende Dorfbewohnerin in sorbischer Tracht: „Ja, ach Du hast jesehn, daß da sind ....“ „Ja, ja, daß das da einjezäunt hier so ....“ [Nun macht Anna Krautz ihre Schwester auf Sorbisch auf die in der Ferne vorbeifahrende alte Frau aufmerksam, anschließend wechseln beide wieder ins Deutsche zurück:] „Ja, ja ....“ „.... die geht ja och noch ...., sind neune .... Hast' aber schon gezählt, die is 'n Jahr älter wie ich, nich' ....“ „Jünger!“ „Jünger doch nich'!“ [Da ab diesem Zeitpunkt Kinderstimmen aus dem Hintergrund zu vernehmen sind, zeigt ein Zwischenschnitt eine Gruppe von Kindergartenkindern auf dem Weg durch das Dorf, während die beiden Geschwister ihr Gespräch im Off fortsetzen:] „Du warst een Jahr, die is' doch .... die muß doch '17 oder '19 geboren sein ....“[867] Danach begleitet die Kamera die Protagonistinnen auf einen von Bäumen umgebenen freien Platz an der Rückseite eines Gebäudekomplexes, wo sich die beiden Schwestern an ihre gemeinsame Schulzeit erinnern: „Das war der Turnplatz, unser, wie wir früher ham' gespielt in der Schule in die Pausen. Rentsch, Rentsch hat er geheißen ....“ „.... ja ....“ „.... der alte Lehrer. Und wenn er hat die Aufsatzhefte gehabt – wißt ihr, die Diktat-, die Aufsatzhefte – durchjesehn, und nu' die Fehler, dann is er immer so reingekommen auf'n Katheder [Anna Krautz imitiert seine Bewegungen und seine Ausdrucksweise] und dann hat er jesagt: ‚Aber schreiben, nochmals schreiben!' Druffjesetzt ....“ „Bis die Schwarte knackt ....“ [Marie Kotsch lacht] „.... und denn wann viel' Fehler waren, nich' wahr, jetzt werd' ihr aber noch schreiben und nochmals schreiben und äh, merkt man sich so ....“ [In der fol-

866 Über der Kohle wohnt der Mensch: 0:03:14–0:03:58.
867 Über der Kohle wohnt der Mensch: 0:04:15–0:04:35.

genden Einstellung nimmt Anna Krautz ihre Schwester an die Hand:] „So, so sind wir marschiert, immer zusammen und hier ...., und dann ham' mer, ham' mer immer unterwegs ein Lied gesungen bis auf die Ecke ....“ „.... bestimmt war's 'n Lied gesungen.“[868]

Nach einem Zwischenschnitt auf den Verkehr der Dorfstraße stehen die Schwestern nun in Sichtweite einer Bahnlinie, welche direkt hinter den Gebäuden am nahen Ortsrand vorbeiführt: „Jetzt kommt der Zug.“ „Die Wagen, die werden hier gewogen?“ „Hier, das ist ja die neue Waage jemacht ....“ „Ach das hab' ich noch garnich' ...., ach was weiß ich ....“ „Wenn Du wirst hinfahren da wirst Du sehn ....“ „Werde ich och jewogen?“ „Ach Du doch nich!“ [Die Kamera zoomt langsam auf die in der Ferne im Schrittempo vorbeirollenden Schüttgutwagen] „Die Züge werden gewogen, damit se so langsam da fahrn, damit das nich' so kracht, und das Haus is' ja gleich nebenan und das ...., ham' se sich beschwert, daß das denn ...., die fahrn zu schnell vorbei und deswegen ham' se die Waage gemacht und jetzt soll's ...., ne ....“ „Und das is' jeder, jeder egal drinne ....“[869]

Mit diesem letzten Teil der Sequenz, welcher über eine Unterhaltung der beiden Protagonistinnen den Verkehr auf einer nahegelegen Bahnlinie ins Blickfeld des Publikums rückt, läßt der Autor die Idylle des scheinbar heilen Dorflebens hinter sich und konfrontiert den Zuschauer nun mit den Folgen des in der Region allgegenwärtigen Braunkohletagebaus, der nicht nur den Ort Mühlrose mit der Abbaggerung bedroht. Bereits während des zuvor gezeigten Rundganges durch das Dorf agiert die Kamera ganz im Sinne von David MacDougalls „participatory cinema“[870], indem sie die Schwestern geduldig durch die vorfilmische Wirklichkeit begleitet und sich von ihnen direkt ansprechen läßt. So hält sich der Autor dann auch dicht an den beiden Protagonistinnen, setzt hierbei auf lange, ruhige Einstellungen – zum Teil in Form von ausgedehnten Plansequenzen von bis zu 0:55 Länge[871] – und läßt den Betrachter auf diese Weise am Geschehen teilhaben und eigene Schlüsse aus dem Gezeigten ziehen.

In der *dritten Sequenz* [ab 0:06:21] wendet sich der Film mit Waldemar Locke einem weiteren, diesmal jedoch erheblich jüngeren Bewohner Mühlroses und damit jetzt auch dem Braunkohletagebau selbst zu. Als zu Beginn der ersten Einstellungsfolge seine Mutter gerade mit dem Fahrrad nach Hause kommt, grüßt sie die auf der gegenüberliegenden Straßenseite neben der Kamera im

868 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:05:16–0:05:38.
869 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:05:48–0:06:20.
870 Vgl. MacDougall 1975:119, MacDougall 1995:40.
871 Vgl. ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:03:13–0:04:08.

Off wartenden Schwestern und wechselt mit ihnen einige Worte über die Straße hinweg: „Hallo ....“ „Jetzt bleib' stehn! Die wollen ja mit Dir sich unterhalten, wir warten schon auf Dich ....“ „Ich? [Frau Locke macht eine abwehrende Handbewegung] Bei mir is' schon alles erledigt ....“ „Nein, nein, nein ....“[872] Anschließend erläutert Marie Kotsch auf eine Frage von Edmund Ballhaus aus dem Off das Geschehen: „Und wer war das jetzt?“ „Das war ja die Frau Locke, die Mutter von dem Waldemar.“[873] In der folgenden Einstellung tritt Waldemar Locke im Hof des Anwesens aus der Haustür, während ihn der Kommentar dem Zuschauer zunächst vorstellt: „Waldemar Locke, dessen Mutter nur noch bei besonderen Anlässen sorbisch geht, hat mich zu sich nach Hause eingeladen.“[874] Darauf entlädt dieser mit seinem Vater den Anhänger eines Traktors, wobei sie einen soeben geernteten Kürbis, zwei Säcke Kartoffeln und große Bunde mit Karotten in die Scheune tragen: „Mit seinem Vater füttert er gerade die Ziegen und Tauben. Er bewirtschaftet gemeinsam mit seinen Eltern einen kleinen landwirtschaftlichen Betrieb. Waldemar Locke arbeitet wie die meisten Männer dieser Gegend im Braunkohletagebau.“[875] Anschließend versorgt er in einer anderen Ecke des Hofes die Tauben mit Futter, weitere Einstellungen der aus ihren Schlägen auffliegenden und sich auf dem Dach der Scheune niederlassenden Vögel beschließen diese erste Annäherung an den Protagonisten.

In Hinblick auf die nun folgende *vierte Sequenz* [ab 0:08:03], welche neben den vom Braunkohletagebau verursachten ökologischen und sozialen Problemen auch dessen Bedeutung als größter Arbeitgeber in der Region nicht außer acht läßt, betont der Autor:

> „Die Filmidee verschob sich im Laufe der langen Feldforschungsphasen doch ganz erheblich: Während zu Beginn des Projekts noch die Probleme einer vom Braunkohletagebau geprägten Region im Mittelpunkt standen, zeigte sich im Verlauf der ersten Recherchephase, daß dieses Problem wohl nicht losgelöst von der dort ansässigen ethnischen Gruppe der Sorben gesehen werden kann. Das Erkenntnisinteresse verschob sich folgerichtig. Die Kernfrage war, wie die Sorben selbst die Bedrohung ihrer Kultur einerseits, die Gefährdung oder Vernichtung ihrer Dörfer andererseits erleben und wie sie mit diesem Verlust umgehen. Wichtig waren von vorneherein zwei Personenkreise: Einerseits die von der Kohle profitierenden Familien, die gelernt ha-

872 Über der Kohle wohnt der Mensch: 0:06:24–0:06:33.
873 Über der Kohle wohnt der Mensch: 0:06:34–0:06:40.
874 Über der Kohle wohnt der Mensch: 0:06:43–0:06:50.
875 Über der Kohle wohnt der Mensch: 0:07:02–0:07:17.

ben, sich zu arrangieren; andererseits diejenigen, die als Ausgesiedelte Kultur- und Heimatverlust besonders schmerzlich empfinden. Eine weitere Frage bezog sich auf Relikte sorbischer Kultur: Wie wird sie dort gelebt, wo sie im Alltag bereits keinen Platz mehr hat? Was passiert mit Kultur, wenn sie nicht mehr selbstverständlicher Bestandteil des Alltags ist?"[876]

Nachdem eine Totale dem Zuschauer zunächst einen Eindruck von der enormen Ausdehnung einer vom Tagebau bereits in Anspruch genommenen Fläche vermittelt hat, verdeutlicht eine bemerkenswerte Zoomfahrt auf einen zunächst lediglich als kleinen Punkt in der Ferne auszumachenden Arbeiter, der von der Treppe eines sogenannten Absetzers auf einen gerade herannahenden LKW zugeht, die Abmessungen dieses gewaltigen Abraumbaggers. Von einer ersten Kommentarpassage begleitet zeigen nun weitere Einstellungen mehrere Arbeiter neben den überdimensionalen Raupen dieses Absetzers und ihre Kollegen der neuen Schicht, die den soeben angekommenen LKW verlassen und den Treppenaufgang dieser haushohen Maschine hinaufsteigen: „Immer wieder komme ich an den Braunkohleabbaustätten vorbei. Sie prägen das Bild in weiten Teilen der Lausitz. Seit mit dem Beginn dieses Jahrhunderts der Braunkohleabbau im großen Umfang betrieben wurde, waren ihm, so habe ich erfahren, etwa 80 Dörfer ganz und 40 teilweise zum Opfer gefallen. Sie alle lagen im sorbischen Siedlungsraum der Lausitz. Etwa 25.000 Menschen mußten dabei ihre Wohnorte verlassen. Sie wurden umgesiedelt."[877] Aufnahmen vom Betrieb dieses Ungetüms, das sich mit einem riesigen Schaufelwerk unablässig in die Landschaft frißt, und der in weiter Ferne liegenden Kühltürme eines Braunkohlekraftwerkes vervollständigen das für einen außenstehenden Betrachter gespenstisch-irreal wirkende Szenario. Nun steigen drei Arbeiter die Treppe zu einem dieser Absetzer hinauf, wobei eine Einstellung sie aus einer recht ungewöhnlichen Kameraperspektive – zwischen zwei Treppenstufen der Stahltreppe hindurch, welche die Männer gerade hinaufgehen – zeigt und der Kommentar die drei währenddessen mit Namen vorstellt: „In der Nähe des Kraftwerks Boxberg finde ich einen sogenannten Absetzer. Er verfüllt die Kohlegruben wieder mit Sand. Hier bin ich mit den drei Tagebauarbeitern Dietmar Nowusch, Waldemar Locke und Achim Bohla verabredet. Beim abendlichen Billardspiel hatten sie mir geraten, ihre Sicht auf den Braunkohletagebau und die sorbische Kultur in mein gerade entstehendes Lausitzbild einzubeziehen."[878]

---

876 Befragung Edmund Ballhaus 1997:453.
877 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:08:07–0:08:37.
878 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:09:14–0:09:41.

Im Frühstücksraum des Absetzers offenbaren diese drei jüngeren Arbeiter nun ein eher pragmatisches Verhältnis zum allgegenwärtigen Tagebau und den hiermit verbundenen Problemen und schildern ihre Sicht auf die sorbische Bevölkerung und die Bemühungen zur Bewahrung ihrer Kultur: „War 'ne arme Jegend hier ....“ „Das is' denn wieder der Kompromiß, nich', aus der armen Gegend an sich zu 'ner Wohlstandsgegend, können wir ehrlich sein, haben wir den Kompromiß Einbuße der Landschaft, der Heimat, Einbuße von Dörfern, nich', also ....“ „Bei unseres Dorf is' ja och die Hälfte weg.“ „Mühlrose ja och zum Teil, ja.“ „Um alles zu beleuchten: Die eenen sagen, ja gut, wir wohnen in unserm Neubaublock, und wenn wir keene Arbeit mehr haben, dann ziehen wir in 'ne andre Ecke Deutschlands oder der Welt und arbeiten dort und versuchen unser Geld zu verdienen. Wichtiger isses für die Leute, die eigentlich hier leben, die hier im Prinzip ihr Zuhause haben, ihr Land haben, ihr Haus haben vielleicht, den Leuten geht's eigentlich mehr an die Substanz, wenn es heißt, hier wird alles plattgemacht oder so weiter. Die stehen eigentlich in der Zwickmühle, im Zwiespalt. Die wollen arbeiten, wollen aber gleichzeitig ihr Land und ihr Haus behalten ohne irgendwelche Einbußen. Und selbst ein Dorf, was wegen mir umgesetzt wird, is' nicht gleich das Dorf, in dem man lebt.“ „An sich tanzt man da so und so auf'em Schwert, nich': Auf der einen Seite isses der Arbeitgeber, auf der anderen Seite isses die Heimat, brauchen wir uns nichts vormachen, das is' nun mal so. Da muß man 'nen Kompromiß finden. Echte Ur-Sorben gibt's so und so noch kaum hier, ne ....“ „So isses ....“ „.... das nennt sich zwar sorbische Gegend, die Kultur wird hier och gepflegt, und Brauchtum, wir selber pflegen och die Kultur, das is' auch richtig ....“ „.... aber selber so als Sorbe ....“ „.... aber als Sorbe, wer möchte noch als Sorbe auftreten [er legt sich demonstrativ die Hand auf die Brust] die Sprache sprechen, die Kinder sollen's och in der Schule kennenlernen, hab' ich nichts dagegen, aber sorbisch unterhalten, ich weiß auch nich', ob das gut is', wenn man wieder so'n Nationalismus betreibt, das is' bestimmt nich' gut, da werden andere Völkerschaften in Deutschland auch kommen ....“ „Ja och daß ....“ „.... ich finde 'ne Kultur wie wir sie haben gut ....“ „.... es is' ja auch gar kein Wollen mehr da, gar keen Wille ganz einfach ....“ „Nein ....“ „.... wie ich's immer sage, in Bayern ziehen se sich zu jedem Festtag die Lederhose an und klatschen sich auf die Schenkel, aber es is' hier nu' mal nicht so, daß man sich hier jeden Feiertag noch die Tracht anzieht, das is' alles Vergangenheit, das gehört eigentlich in Schulbücher, oder in die Chronik, und mehr isses nich' mehr. Was interessant is', das wird och weiter betrieben werden, och in den nächsten Jahren, denk' ich mir, wie das Zampern, wie das Eiermalen zum Beispiel, nich', das is 'n Volksbrauch, der wird sicherlich gepflegt werden, aber alles andre drum rum ....“ [Damit beginnt die Einblendung einer Serie von historischen Schwarzweiß-Fotografien, die hier zunächst zwei Aufnahmen zeigt – eine Gruppe von traditionell gekleideten Landarbeiterinnen und Landarbeitern am Rande eines

Feldes, gefolgt von einem Kameraschwenk über die Fotografie einer Bäuerin mit ihren Kindern an einem Tisch – und dem Zuschauer auf diese Weise einen ersten visuellen Eindruck vom Leben der sorbischen Bevölkerung in der Vergangenheit vermittelt, zugleich den Bogen vom Bericht der Arbeiter zu den Erinnerungen der Schwestern Anna Krautz und Marie Kotsch in der folgenden Sequenz schlägt] „Wenn die alten Leute jetzt aussterben wird sich nie einer mehr die sorbische Kleidung anziehn, das kann man noch mal später in dem Museum noch mal angucken ....“[879]

Mit der sich hieran anschließenden *fünften Sequenz* [ab 0:12:09] stellt der Film diesen eher nüchternen Betrachtungen der drei Tagebauarbeiter nun die Erinnerungen von zwei erheblich älteren Menschen an ein von sorbischen Traditionen bestimmtes Leben gegenüber: Unterstützt von ihrer Schwester Marie Kotsch berichtet Anna Krautz aus ihrer Jugend in den zwanziger und dreißiger Jahren – zunächst aus dem Off zu der bereits in der vorhergehenden Sequenz eröffneten Serie von Schwarzweiß-Fotografien aus dem Alltag der Landbevölkerung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, auf welchen vor allem die Frauen in der traditionellen Kleidung der Niederlausitz einschließlich ihrer markanten Hauben erscheinen: [Einblendung einer ersten Schwarzweiß-Fotografie: eine ältere Bäuerin und ein kleines Mädchen] „Ganz große Bauern waren hier gar nicht ....“ [Einblendung einer weiteren Schwarzweiß-Fotografie: zwei Frauen neben einem Ochsengespann] „Ach wo ....“ „.... so etwas über fünf Hektar, [Einblendung einer dritten Schwarzweiß-Fotografie: ein Ehepaar mit seiner Tochter] und wir hatten drei Hektar, vier Hektar, nich', [Einblendung einer weiteren Schwarzweiß-Fotografie: die Familie eines Bauern auf ihrem Hof] und die größeren waren fünf, sechs Hektar, [Einblendung einer fünften und letzten Schwarzweiß-Fotografie: ein Mann und vier Frauen neben einem Pferd auf dem Hof eines Anwesens] mit ein' Pferd haben se ja meistens jearbeit', zweie hat hier keiner gehabt. [Ab diesem Zeitpunkt wird Anna Krautz gemeinsam mit ihrer Schwester auf einer Bank im Grünen gezeigt:] Mit siebzehn bin ich dann weggemacht ....“ „.... in die Stadt ....“ „.... weil Arbeitslosigkeit war. Das war genauso keene Arbeit, und der Bruder war zu Hause, und Du warst zu Hause, [sie schaut ihre Schwester Marie an] und unsre Mutter, und der Vater hat gearbeitet auf der Grube. Na dann hab' ich fünf Jahre ...., fünf Jahre war ich da in Stellung. Zwei Jahre hinten in Bukow und drei Jahre hier in Kantow. Und die Frau, das war 'ne feine Frau, weil die Inspektorfrau war, und die hat schon immer Dienstmädchen gehabt. Und die hat das so verstanden. Die als sorbisches Mädel? Nee, nee, das ging nich', das war 'ne feine Frau. Und die hat auch gewußt kommandieren. Und die hat so gesagt: ‚Anna, wenn Du hier bei uns bist, hier wirst Du's Kleid anziehen! Und ich werd' Dir Sachen nä-

879 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:09:42–0:12:08.

hen.' Da hat se mir gleich alles genäht und gemacht und wenn's ihr dann äh ...., so 'ne Kleiderschürze hat se mir gemacht, alle Sachen so schon fertig zum Anziehen. Und wenn's denn so ständig hier laufen wie Du in Haube und so. Ich will das so haben wie hier alle gehen die Mädels. Na da hab' ich dann so angefangen, und wenn die andere Freundin do vom Nachbarn is' gekommen, die hat denn och gesagt: ‚Na Anna, so bist'e schick. Do wirst' och mitgehn wie wir anziehn.' Na, und die haben denn so getan, dann fällst'e uff, hier so 'ne ...., mit der welschen Haube zu loofen, das wollten se nich' haben."[880] [Abgesehen von einigen kurzen Einwürfen ihrer Schwester spricht in dieser Sequenz fast ausschließlich Anna Krautz, wobei Marie Kotsch jedoch mehrfach beim Zuhören in Form von Zwischenschnitten gezeigt wird.]

Die nun folgende *sechste Sequenz* [ab 0:14:05] setzt das Thema zunächst mit weiteren, bildfüllend gezeigten historischen Schwarzweiß-Fotografien von traditionell gekleideten Bewohnern der Region fort (unter anderem Aufnahmen von Sorbinnen mit der von Anna Krautz zuvor erwähnten welschen Haube), etwa einem sorbischen Hochzeitszug, einem Kameraschwenk über eine Hochzeitsgesellschaft, dem Brautpaar, der Hochzeitskapelle und weiteren Ausschnitten aus vergleichbaren Motiven der zwanziger Jahre, wobei zu dieser Bildfolge ab der Aufnahme der Hochzeitsgesellschaft ein sorbisches Volkslied aus dem Off erklingt. Nach diesem Exkurs in die Vergangenheit kehrt der Film mit der sich hieran anschließenden Einstellungsfolge wieder in die Gegenwart zurück, wo sieben ältere Frauen in sorbischer Tracht in einer Heimatstube an einem Tisch sitzen und ihren bisher zu den Fotografien aus dem Hintergrund zu vernehmenden Gesangsvortrag jetzt im On fortsetzen: „Auch die Leiterin der Folkloregruppe Kantorkas, Lenka Noack, weiß vom Rückgang der sorbischen Alltagskultur zu berichten."[881] Darauf spricht die Leiterin im Kreise der Mitglieder über die Bedeutung der sorbischen Sprache und Kultur, die sich in der Niederlausitz bereits seit Beginn des Jahrhunderts auf dem Rückzug befindet, erläutert die möglichen Ursachen und berichtet von den Bemühungen, diese Tradition für die nachfolgenden Generationen zu bewahren: „Das ist Volksgut, das ist etwas, was wert ist, bewahrt zu bleiben, erhalten zu bleiben und weiterzugeben. Wir wollen hier kein Muß machen, sondern den jungen Mädchen sagen: ‚Seid stolz darauf. Ihr seid hier aus unseren Dörfern, schämt Euch nicht der sorbischen Sprache, schämt euch nicht der sorbischen Kultur, sie hat viel zu geben. Sie ist integriert in die deutsche Kultur, und das kann man sich gar nicht wegdenken.' Und wir freuen uns, wenn wir zusammenkommen können, denn unsere Umgangssprache ist das Sorbisch, wir pflegen daher unsere Muttersprache, das können wir sagen. Aber sonst, in den Familien,

880 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:12:13–0:14:04.
881 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:14:55–0:15:01.

wird nur ganz, ganz selten sorbisch gesprochen. Weshalb das zurückgegangen ist? Einmal durch die Industrialisierung: Wir haben in Weißwasser eine unheimlich stabile Glasindustrie gehabt, die jungen Mädchen haben dort Arbeit gefunden und natürlich auch gutes Geld. Und so legten sie, weil sie dort von den deutschen Mitarbeiterinnen verlacht wurden, auch gehänselt, haben sie die Tracht abgelegt, haben dann auch daheim höchstens noch zur Sommerarbeit die Tracht getragen. Die Sprache entwickelt sich ja mit dem bäuerlichen Brauchtum, für jedes Gerät war ein Name, aber dann kamen die Mähdrescher, Maschinen und so weiter, Traktoren und so weiter, und da ging die sorbische Sprache vollkommen zurück."[882] Schließlich klingt die Sequenz mit einer letzten Einstellung von Anna Krautz und Marie Kotsch, unterlegt mit einem Ausschnitt aus einem weiteren sorbischen Volkslied der Folkloregruppe Kantorkas, stimmungsvoll aus, wobei die Kamera die beiden Protagonistinnen – nach einer Zoomfahrt entlang der Straße – auf ihrem Weg zum Dorf hinaus in Richtung eines Bahnüberganges zeigt.

Die sich hieran anschließende *siebte Sequenz* [ab 0:17:53] wird von Aufnahmen der Gleisanlagen am Rande des Tagebaugeländes und eines Güterzuges mit Schüttgutwagen zum Abtransport der Braunkohle eingeleitet: „Am Rand der Grube ist Mühlrose wie eine Halbinsel liegengeblieben. Auch vor diesem Ort haben die Bagger nicht Halt gemacht. Der Friedhof und einige Häuser sind dem Tagebau bereits vor Jahren zum Opfer gefallen, so auch das von Anna Krautz und Marie Kotsch."[883] Während die beiden Schwestern nun in Sichtweite der Abbaufläche Vermutungen über den weiteren Verlauf der Abbaggerung anstellen, gewinnt der Zuschauer einen ersten Eindruck von der Situation der Menschen in den Dörfern nahe der Tagebauflächen und ihrem Leben in ständiger Ungewißheit: „Tun denn die zuschütten?" „Die haben ja doch ...." „Hä?" „.... ich weiß nich'. Die machen ja so 'ne Berge, den Sand .... [Hier lenkt ein Kameraschwenk den Blick auf die danebenliegende Abbaufläche] Ob se den Gleis da werden abreißen? Dann isser hier weg, daß er bis jetzt ...., daß sie die Schienen noch ...." „Die werden hier alles zuschütten vielleicht, alles zuschütten, den ganze ...., das ganze Loch ...." „Das is' möglich ...." „Das hier, das wird alles gleiche ...." „.... gleiche, oder werden se's gleichmachen ...." „Na ja, erst haben se ja och gesagt mal, Mühlrose soll ein See, ein See werden, daß haben se doch schon mal erzählt, hier soll ein See werden ...."[884] Anna Krautz schaut sich schweigend und mit ratloser Miene in der zerstörten Landschaft um.

---

882 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:15:02–0:17:03.
883 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:17:28–0:17:42.
884 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:17:43–0:18:20.

Nachdem die Protagonistin einen Blick über den Rand hinab in die riesige Grube geworfen hat, erzählen die Schwestern sichtlich bewegt und mit stokkender Stimme von den Auswirkungen des Braunkohleabbaus auf ihr Leben, von der Verlegung des Friedhofes, der Umbettung der Toten und dem Verlust des eigenen Hofes: „Do, so hundert Meter hier noch rein war der Friedhof ....“ [Anna Krautz zeigt in Richtung der Tagebaufläche] „.... der is' umgebaggert worden, wo er jetzt is' und noch vorbeifahrn. Und was länger als wie dreißig Jahr' war, die sind in 'n Massengrab gekommen.“ „Und die haben se rüberverpflanzt dort auf den Friedhof, auf unsern ....“ „.... wo man vorbeifahren, wenn man zu uns fährt ....“ „.... am Lochner Wege.“ „Da sind ebend Leute gekommen, die das machen ....“ „.... da sind eingesetzt, und och unentgeltlich haben se gemacht, so für die Gemeinde, und das Grab wieder bepflanzt, alles fertig gemacht. Wie äh, wie erst die Nummern, nach die Nummern, wie se dort haben rausgemacht, und do wieder reingemacht, die Särge. Die ebend, die letzte Zeit waren die Särge ja noch ganz, so, und die alten, die haben se ja nich' mitgenommen.“ „Was viele Jahre war in 'n Massengrab is' gekommen. [Marie Kotsch nun sehr bewegt:] Na ja, so is' das ....“ „Ich war ja selber noch nich' hier ....“ „Ach Du warst ....“ „.... sind zwanzig Jahre und ich hab' hier das noch nie gesehn.“ „Siehste, na ja ....“ „Bin noch gar nicht ....“ „.... dazugekommen ....“ „Ach, wenn man richtig sagt ....“ „.... willst'e gar nich' sehn ....“ „.... ich .... weil man da das gar nich' will, das mehr mitmachen. So isses, nich' wahr .... [Anna Krautz macht eine Pause, wobei sie sehr betroffen und nachdenklich wirkt:] Denn denkt man, daß man erst nichts mehr sieht, so wie das is', nich' .... [Ein Kameraschwenk zeigt nochmals die Abbaufläche mit einem der riesigen Absetzer im Hintergrund] Die haben uns auch niemals gesagt, was das wirklich wird. Hier sollte die Grenze so sein. [Anna Krautz deutet in Richtung der Grube:] Und der, hier der Gleis, sollte so vorkommen, und nich' bis bei uns. Und denn haben se den Gleis so weiter rübergerückt, denn isser grade auf unsern Gehöft gekommen, sonst würden wir noch nich' dran sein. Und wir sind gerade jetzt auf den, auf den Gleis gekommen, weil se haben bißchen rüber is' das ...., haben se so abgerechnet. Und dadurch konnten wir erst immer ...., haben se gesagt: ‚Ihr bleibt stehn, Ihr könnt' euch anbauen, daß Ihr bleibt stehn.‘ Und, und is' denn, wenn die ganze Planung is', denn is' wieder alles anders. Und so kann's nachher wieder werden, wenn se werden, ob Mühlrose bleibt oder nich' bleibt, das kann heute keiner wissen, wie se das werden wieder planen.“[885] Schließlich zeigt eine letzte Einstellung eine der Schwestern beim Überqueren der Bahngleise auf dem Weg zurück nach Mühlrose.

In der *achten Sequenz* [ab 0:21:13] wendet sich der Film der mittlerweile nahezu vollständig aus dem Alltag verdrängten sorbischen Sprache zu, wobei

[885] ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:18:37–0:21:05.

der Autor den Betrachter mit Aufnahmen der katholischen Kirche in Schleife und den davor wartenden, überwiegend traditionell gekleideten älteren Sorbinnen allmählich an das Thema heranführt: „Nur noch selten findet im nahegelegenen Schleife ein sorbischer Gottesdienst statt. Anna und Marie hatten mir erzählt, daß im wenig industrialisierten katholischen Teil der Lausitz, im Dreieck Bautzen – Kamenz – Hoyerswerda, der sonntägliche Gottesdienst noch regelmäßig in sorbischer Sprache gehalten wird."[886] Anschließend beobachtet die Kamera die Gläubigen beim Singen eines sorbischen Kirchenliedes im Inneren des Gebäudes, wobei ein Blick von der Empore herab auf einen Hefter mit sorbischer Aufschrift, welcher neben einem Gesangbuch auf einer der Kirchenbänke liegt, und auf die sorbischen Hauben der überwiegend weiblichen Besucher die Bedeutung dieser Veranstaltung unterstreicht und weitere Aufnahmen des fast ausschließlich mit älteren Frauen besetzten Gotteshauses die Verdrängung der sorbischen Kultur in der Region augenfällig werden lassen.

Nachdem der Zuschauer anhand der Predigt des Pfarrers einen Eindruck vom Klang dieser slawischen Sprache gewonnen hat, berichten im zweiten Teil der Sequenz die Protagonistinnen Marie Kotsch und Anna Krautz in einem weiteren Ausschnitt aus dem auf der Bank im Grünen aufgenommenen Gespräch von ihrem Leben mit der sorbischen Sprache: „Wir haben das Sorbische von die Eltern gelernt. Und in der Schule haben wir erst das Deutsche gelernt, da konnt' ma' kein Wort deutsch, wir haben nur sorbisch zu Hause uns unterhalten. Und sind ma' an der Schule, haben ma' angefangen in der Schule, da hat uns der Lehrer erst anfangen zu lernen ...." „.... richtig die Buchstaben ...." „.... buchstabieren, hat er gesagt: ‚Das ist ein Stuhl.' Ham' mer müssen so rangehen wo die Stühle, hat der Lehrer uns erst das Deutsch, ganz hochdeutsch ...." „.... angefangen zu erklären ...." „.... das ist ein Tisch.' Da sind mer immer so mitgegangen: ‚Das ist eine Bank.' Und so haben mir dann müssen schreiben immer nach die Gegenstände, daß wir haben das gelernt. ‚Und das ist ein Bild', denn hat er uns so erst anfangen das Deutsche nach .... Und zu Hause bloß alles sorbisch. [Nun wendet sich Anna Krautz an ihre Schwester:] Du hast ja mit deinem Mann sorbisch gesprochen ...." „Ja, der konnte auch sorbisch, der war ja ...." „.... und denn, denn haben doch die Kinder, die haben verstanden sorbisch auch, die verstehen doch noch jetzt die älteren da ...." „.... die versteht noch, die versteht noch ...." „.... ja, aber weil se denn wieder 'nen deutschen Mann ham' geheiratet, denn, denn war das schon wieder weggefallen, denn mußten wir mit ...." „.... auch wieder deutsch reden ...." „.... auch wieder deutsch reden, daß die Männer ham' verstanden. So sind hier viele deutsche Männer, so die sorbische Frauen haben. Und dadurch is' in der

[886] ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:21:18–0:21:36.

Familie das denn weggefallen, das sorbische Erzählen. Und wir sind schon, kann man sagen, jetzt och bei die Alten. Wir sind ja schon bei die Alten. Und das wird hier nich', die wollen se erhalten, aber das is' schwer. Die Jungen, die Kinder, wenn se zu Hause nich' können sorbisch reden, und nur so von Büchern lernen, für die geht's schwer."[887]

Wie beschwerlich sich heute die von Anna Krautz zuvor erwähnten Bemühungen um die Erhaltung der sorbischen Sprache gestalten, zeigt Edmund Ballhaus mit dem hierauf folgenden dritten Teil der Sequenz: In der von ihr betreuten sorbischen Heimatstube vermittelt die Leiterin der Folkloregruppe Kantorkas, Lenka Noack, einer Gruppe Kinder einige sorbische Alltagsbegriffe. Während sie auf die verschiedenen Gegenstände weist und die sorbische Bezeichnung nennt, sprechen die Kinder diese gemeinsam nach. Ein kurzer Kommentareinschub zu Beginn der Einstellungsfolge führt den Zuschauer an das Geschehen heran: „Das heißt sorbisch ‚Snorka'. Sagt mal alle: Snorka ...." „.... Snorka!" „So ...." [Kommentar: „Mein Abschied von Mühlrose führt mich noch einmal in die Heimatstube von Lenka Noack. Dort hat sie Besuch von einer örtlichen Grundschulklasse, in der Sorbisch als Wahlfach unterrichtet wird."[888]] „.... dann werde ich fragen, ob Ihr Euch die zwei Wörter gemerkt habt. Welche Wörter solltet Ihr Euch bis zum nächsten Mal merken?" „.... Kolesko!" „Kolesko. Sebastian, Du bist tüchtig! Tja, und dann solltet Ihr Euch noch ein Wort merken ...." „.... Snorka!" „Snorka. Ich möchte, daß in unseren Dörfern die sorbische Sprache erhalten bleibt, denn wenn wir nicht mehr sorbisch sprechen, dann gibt es ja keine Sorben mehr. Und wir möchten doch sehr gern, daß wir weiter sorbisch sprechen können und daß das Sorbentum in unseren Dörfern erhalten bleibt. Felix! [Sie ermahnt einen unruhigen Bub, der anschließend in einem kurzen Zwischenschnitt gezeigt wird] Und jetzt kommen wir wieder dort hin, wo wir vorhin waren: Wohin kommt die Kohle?" „Ins Kraftwerk!" „Seht mal! Und dort wird die Kohle verheizt, es entwickelt sich große Wärme ...." „.... da sind so große Schornsteine!" „.... da sind große Schornsteine, ganz recht, und große Maschinen erzeugen Strom. Da haben wir ihn, und hier haben wir Strom [Lenka Noack deutet auf die Lampen im Raum]."[889]

Zu einer eindrucksvollen Zoomfahrt, welche den Blick des Zuschauers von einem vor der Silhouette der gewaltigen Kühltürme eines Kraftwerkes im Hintergrund einsam und verloren wirkenden Kirchturm über die Ausleger eines Absetzers auf eine im Vordergrund liegende, gewaltige Abbaufläche lenkt – Me-

887 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:22:53–0:24:54.
888 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:25:03–0:25:14.
889 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:24:55–0:26:27.

tapher für die Vereinnahmung der Region durch den Tagebau, aber auch für die wirtschaftliche Bedeutung der Braunkohle als unverzichtbarer Energieträger – zieht der Autor zu Beginn der *neunten Sequenz* [ab 0:26:29] eine Zwischenbilanz seiner Reise durch die Niederlausitz: „In Mühlrose habe ich einiges über die Sorben erfahren, vor allem über die Bedrängnis, in der sie sich befinden. Mit dem Beginn des Industriezeitalters, vor allem mit dem Braunkohleabbau, hat der Auflösungsprozeß der sorbischen Kultur begonnen. Die Dominanz der deutschen Sprache in allen Lebensbereichen und die Unterdrükkung der sorbischen Sprache in Kirche, Schule und Öffentlichkeit, besonders im Dritten Reich, hat dieser Entwicklung eine zusätzliche Dynamik verliehen. Heute sind die Sorben zur Minderheit im eigenen Siedlungsgebiet geworden."[890] Währenddessen zeigen verschiedene Einstellungen die riesigen Maschinen auf den öden Abbauflächen, ein weiteres in der Ferne am Horizont liegendes Braunkohlekraftwerk und die allgegenwärtige Landschaftszerstörung durch den Tagebau. Hieran schließen sich verschiedene Aufnahmen des aufgelassenen Ortes Pritzen an, dessen halbverfallene Wohnhäuser und Wirtschaftsgebäude mit ihrem von den Bewohnern zurückgelassenen Mobiliar gespenstisch anmuten: „Meine Suche nach den Wolkenbergern führt mich durch den Tagebau nach Pritzen. Der Ort ist nahezu menschenleer. Bereits in den siebziger und achtziger Jahren haben die Bewohner ihn verlassen, da die Abbaggerung kurz bevorstand. Nachdem die Dorfkirche abgerissen und im nahegelegenen Spremberg wiederaufgebaut worden war, fiel dann doch die Entscheidung gegen die Fortführung des Tagebaus in Pritzen. Eine der wenigen, die sich bis zuletzt einer Aussiedelung widersetzt hatte, ist die Bürgermeisterin Eva Spiller. Ich treffe sie auf dem Dorffriedhof."[891]

Auf einer Bank inmitten des ehemaligen Friedhofsgeländes spricht nun die Bürgermeisterin über die Auflassung des Ortes und schildert die Translozierung des Wolkenberger Glockenturms, der – nachdem die Umbettung der Toten abgeschlossen und Pritzen von den meisten Bewohnern bereits verlassen war – dazu beitragen sollte, das dann doch nicht vom Tagebau in Anspruch genommene Dorf wieder mit Leben zu füllen.[892] Anhand ihrer Erinnerungen wird erneut das oftmals zwiespältige Verhältnis der Bevölkerung zu diesem mit Abstand größten Arbeitgeber der Region deutlich, welcher den Menschen ein sicheres Auskommen garantierte, vielen allerdings auch die geliebte Heimat nahm: „Unser Dorf war'n Dorf mit Leben erfüllt. Wir hatten 'ne Gaststätte, wir hatten 'nen Jugendraum, wir hatten äh ...., na noch 'ne Gemeindeverwaltung oder damals 'n Rat der Gemeinde, dann 'n Gemeindebüro, dann 'n Versamm-

890 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:26:31–0:27:06.
891 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:27:08–0:27:45.
892 Vgl. Ballhaus o.J.[c]:1.

lungsraum, und 'ne Gaststätte und, na ja, noch 'n Konsum. Und mit der Umsiedelung ...., 'ne Kirche hatten wir auch noch .... [sie lacht verlegen] Mit der Umsiedelung ging als einer der ersten der Gastwirt, und wenn eine Gemeinde keine Gastwirtschaft und keene Kirche mehr hat, na dann is' ...., na das gesamte Dorfleben hat 'n Knacks bekommen. Einmal fehlten die Beziehungen wahrscheinlich zueinander, zum anderen war wahrscheinlich einer auf den andern etwas neidisch oder – ich weiß nicht, wie ich mich ausdrücken soll – eener dachte, der andere hat mehr bekommen an Entschädigung, obwohl es eben nur 'n Trinkgeld war, die Leute haben ihre Grundstücke für 'n Appel und 'n Ei verkaufen müssen. Wenn ich nur an 'n Quadratmeter Land mit sechzehn Pfennige denke, das is' ja nichts. Und dann, als dann die Kirche noch wegkam, das war für die Einwohner .... na der letzte Schlag, möcht' ich so sagen. So und dann ging das um den Glockenturm, jetzt wurde der Ort Wolkenberg umgesiedelt und die Kirche in Wolkenberg abgerissen und dieser Glockenturm war den Denkmalschützern eben so wichtig, daß man sagte: ‚Kommt her, guckt ihn Euch an, wollt Ihr ihn haben oder nicht?' Wir haben uns den Glokkenturm angeguckt und sind dann so verblieben, daß er in Pritzen wieder errichtet wird. Die Umbettung der .... oder des Friedhofs wurde .... – na ja wie lange, ich möchte sagen, über Monate hat der sich gezogen, das war 'n langer Prozeß, weil sämtliche Gebeine von sehr weit zurückliegenden Bestattungen eben rausgenommen wurden. Und wenn man auf den Friedhof kam, es war eben .... es waren tiefe Löcher, dann wieder große Berge, und so mußte man im Schlängellauf zum Grab kommen. [Ein behutsamer Kameraschwenk von Eva Spiller über ein kleines, von zwei Bildstöcken flankiertes Kreuz direkt neben der Bank auf die ausgedehnte, mittlerweile gräberlose und jetzt von Rasen bedeckte Fläche des ehemaligen Friedhofes verdeutlicht ihre Schilderung] Wie wir vom Beschluß gehört haben, daß der Tagebau Greifenhain geschlossen wird, für uns Bewohner von Pritzen war's 'ne Freude, obwohl auch 'n bitterer Tropfen dabei war, denn die Angehörigen, unsere Kinder und auch mein Mann, haben natürlich die Arbeit verloren. Es liegt immer Freud und Leid 'n bißchen beieinander, viele von Pritzen haben die Arbeit verloren, aber auf der anderen Seite, ich möchte sagen, das Gefühl, daß wir in Pritzen bleiben können, hat wohl doch das größere Gewicht gehabt."[893] Mit einer Einstellung des aus Wolkenberg translozierten hölzernen Glockenturms, welcher neben einer Baumgruppe wiedererrichtet wurde und ohne sein Kirchenschiff recht verloren wirkt, und einem Blick entlang einer menschenleeren Straße am Ortsrand verabschiedet sich der Film aus Pritzen: „Bevor ich Pritzen verlasse, werfe ich noch einen Blick auf den Wolkenberger Glockenturm und erkenne ihn kaum wieder."[894]

---

[893] ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:27:46–0:31:45.
[894] ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:31:46–0:31:53.

Von verschiedenen Aufnahmen aus dem Tagebaubetrieb begleitet – sich in die Landschaft hineinfressende Abraumbagger, scheinbar endlose Transportbänder zur Abfuhr der Braunkohle, dampfende Kühltürme eines am Horizont liegenden Kraftwerkes und eine eindrucksvolle Zoomfahrt, welche die Dimensionen dieser riesigen Abbauflächen und die gewaltigen Abmessungen der hier eingesetzten Maschinen verdeutlicht – ergänzt der Autor abschließend einige weitere Informationen zur wirtschaftlichen Situation der Region, wobei er mit zwei Pausen von jeweils 0:10 Länge den Kommentar auf ein erträgliches Maß begrenzt, um auf diese Weise sowohl den eindrucksvollen Bildern angemessen Raum zu geben als auch den Zuschauer etwas zur Ruhe kommen zu lassen: „Inzwischen habe ich einiges über den Braunkohletagebau erfahren. So zum Beispiel, daß er nach wie vor der bestimmende Wirtschaftsfaktor der Lausitz ist, auch wenn die Zahl der im Tagebau Beschäftigten innerhalb von fünf Jahren von etwa 55.000 Menschen auf nunmehr 15.000 zurückgegangen ist." [Pause] „Das ehemalige Kombinat befindet sich inzwischen im Besitz mehrerer westdeutscher Anteilseigner." [Pause] „Die Kohle geht heute nicht mehr in die Brikettfabriken, sondern in die nahegelegenen Kraftwerke. Dort wird sie zu Strom."[895]

Mit der *zehnten Sequenz* [ab 0:32:54] wendet sich der Film den ebenfalls vom Tagebau aus ihrer Heimat vertriebenen Bewohnern Wolkenbergs zu, von denen die meisten aus dem mittlerweile vollständig von der Landkarte verschwundenen Dorf in das etwa zehn Kilometer entfernte Spremberg umgesiedelt wurden. Verschiedene Aufnahmen des Ortes, darunter auch ein Blick über die Dächer der Stadt auf ein in der Ferne liegendes Braunkohlekraftwerk, eröffnen die Sequenz: „Vor mir liegt Spremberg. Ich bin am Ziel meiner Suche. In der Wolkenberger Ortschronik heißt es, daß die meisten Dorfbewohner hier ihre neue Heimat gefunden haben. Die Abbaggerung Wolkenbergs wurde vom Museumsleiter Manfred Ihle wissenschaftlich begleitet. Er erwartet mich im städtischen Museum."[896] Nun erläutert Manfred Ihle in einem der Ausstellungsräume vor den in eine Wand eingelassenen Fragmenten der Wolkenberger Kirche das Konzept dieser Abteilung und betont ihre Bedeutung als einen Ort der Erinnerung für die ehemaligen Bewohner Wolkenbergs: „Beim Abriß der Kirche Wolkenberg hat das Niederlausitzer Heidemuseum in Spremberg Dokumentations- und Bergungsarbeiten übernommen im Hintergrund mit dem Gedanken, für die Wolkenberger 'n Stück Heimat zu erhalten, wenn auch bloß dann im Museum Stücke zu sehen sind. So zum Beispiel hier diese Nische aus dem Ostgiebel der Kirche wie auch aus dem Ostgiebel diese Tauwerkssäule stammt. [Er zeigt die betreffenden Teile auf einer daneben hängenden

895 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:31:57–0:32:50.
896 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:32:54–0:33:11.

Fotografie des Gebäudes.] Weiterhin sind die Portale, die Südportale geborgen worden, die liegen nun leider noch im Magazin, sollen aber auch wieder einmal aufgestellt werden. Als Leihgabe der Kirchengemeinde haben wir hier zum Beispiel auch die alte Kirchentruhe, es ist ein Modell der Kirche zu sehn und ein Zeichen der Entwicklung dieser Kirche. Sämtliche Funde, die gemacht worden sind, archäologische Funde bei den Ausgrabungen, auch die anderen noch geborgenen Dinge, alle Dokumentationen, alle Fotografien, alle Zeichnungen die gemacht worden sind während der Forschungen sind im Magazin. So unter anderem auch große Teile der Wandbemalung, die geborgen worden sind, im Moment noch in der Restaurierung sich befinden und später dann mal eine eigene Ausstellung haben sollen. Ich glaube, Traditionen zu bewahren, die aus einem Ort kommen, wo die Bewohner in die Stadt ziehen und sehr schnell in die städtische Bevölkerung integriert werden, ist sehr wichtig. In Generationen später weiß man ja nicht mehr, wo man herkommt und ich glaube eine Wiederbelebung bzw. eine Fortführung von Traditionen, auch wenn es nur in einem Verein – nur in Anführungsstrichen – ist, sollte man durchaus immer befürworten und wir sind auch da bestrebt, Hilfe zu leisten und mitzutun, denn wir tun ja auch nichts anderes, wir .... mit dem Aufbewahren von Gegenständen und Ausstellen von Gegenständen zeigen wir Teile der Tradition und sind der Meinung, damit auch etwas zur Erhaltung von Identität zu dem alten Ort zu erreichen."[897]

Einem dieser von ehemaligen Wolkenbergern gegründeten und um die Bewahrung sorbischer Traditionen bemühten Vereine, zu dem Museumsleiter Manfred Ihle im übrigen auch den ersten Kontakt herstellte,[898] wendet sich Edmund Ballhaus in der *elften Sequenz* [ab 0:35:09] zu: „Endlich habe ich sie gefunden, oder wenigstens einen Teil von ihnen: Im örtlichen Kulturhaus trifft sich eine Wolkenberger Folkloregruppe. Unter Anleitung des Volkskundlers Lothar Balke üben die Mitglieder des sorbischen Hochzeitszuges „Klešnik" Tänze für das bevorstehende Spremberger Heimatfest ein."[899] Nachdem die Kamera den in den Saal einziehenden Tänzern bis in die Mitte des Raumes gefolgt ist und anschließend einige der Tanzpaare – unter ihnen auch die Leiterin des Hochzeitszuges und Protagonistin des Films, Regina Birk – vor der im Hintergrund aufspielenden Musikkapelle an sich hat vorbeiziehen lassen, kritisiert der die Probe koordinierende Wissenschaftler in gereiztem Ton den für sein persönliches Verständnis zu disziplinlosen bzw. zu unkoordinierten Auftritt der Gruppe. Nach allgemeinem Protest schaltet sich nun Regina Birk ein, stellt den Sachverhalt klar und erläutert, unterstützt von ihrem Mann, den

897 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:33:12–0:35:08.
898 Vgl. Ballhaus o.J.[c]:2.
899 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:35:13–0:35:34.

weiteren Ablauf des Auftrittes. Hierauf setzen die Paare ihre Probe fort, während verschiedene Zwischenschnitte wiederholt den das Geschehen offenbar unter erheblichen Vorbehalten und mit äußerst kritischer Miene verfolgenden Lothar Balke zeigen.

Indem der Film mit dem Niederlausitzer Heidemuseum und dem sorbischen Hochzeitszug auf die Bemühungen der ehemaligen Wolkenberger Bevölkerung verweist, ihre eigenen Traditionen – und sei es lediglich in Form einiger Fragmente in einem Museum und einer lokalen Folkloregruppe, bei der vor allem das gemeinsame Erleben im Vordergrund zu stehen scheint – für die Nachwelt zu erhalten, nähert sich der Autor verschiedenen weiterführenden Fragen, die für ihn bereits seit Anbeginn des Projektes im Raum stehen und im weiteren Filmverlauf eine Antwort finden sollen:

„Was ist mit der kulturellen Identität der Menschen, die hier gelebt haben? Ist diese übertragbar auf eine neue Umgebung oder ist sie hier zurückgelassen worden? Diesen Fragen konnte ich besonders gut am Beispiel des Wolkenberger Trachtenvereins nachgehen; obgleich ich dessen Bemühungen, verlorengegangene Identität mit Hilfe folkloristischer Aktivitäten im neuen städtischen Lebensumfeld wiederzubeleben, mit einigem Unbehagen registriert habe, so ist meine Position jedoch eine ganz andere als die des promovierten Volkskundlers Lothar Balke. Die Kontroverse zwischen ihm und dem Trachtenverein bestärkte mich sehr in meiner wissenschaftlichen Außenseiterrolle und es bereitete mir erhebliches Vergnügen, lehrerhafte Besserwisserei und die vor dem geschilderten Hintergrund anachronistisch anmutenden Bemühungen um eine wissenschaftliche Genauigkeit, die in diesem Rahmen so völlig unwichtig war, zu dokumentieren. Mir wurde sehr deutlich, daß hinter den Vereinsaktivitäten nur eine wirklich bedeutsame Motivation stand, nämlich die Bewahrung einer aus dem Dorf Wolkenberg in die Stadt hinübergetragenen Verbundenheit und der Wunsch nach Geselligkeit. Obgleich ich glaube, daß der Verein diesen Zweck sehr wohl erfüllen kann, so denke ich doch mit ungutem Gefühl an den pittoresken Folklorismus und die seltsame Zurschaustellung zurück, der sich die Wolkenberger bei der Erfüllung ihres Wunsches nach gemeinschaftlicher Aktivität ausliefern (wobei diese das wahrscheinlich ganz anders empfinden). Ob die Trachten authentisch sind oder nicht, sie bringen den Betroffenen weder ihr früheres dörfliches Lebensgefühl noch die ohnehin längst vergangene sorbische Identität wieder. Sowohl die Kontroverse mit Lothar Balke als auch mein Unbehagen angesichts des Heimatfestspektakels in Sprem-

berg und der Rolle, die der Hochzeitszug dabei spielte, findet sich in meinen Einstellungen deutlich wieder."[900]

In der *zwölften Sequenz* [ab 0:37:35] läßt Edmund Ballhaus mit Regina Birk nun die Leiterin des Wolkenberger Hochzeitszuges selbst zu Worte kommen. Zunächst jedoch verdeutlicht ein eleganter 180-Grad-Kameraschwenk von einem Straßenschild mit der Aufschrift „Wolkenberger Weg" zu einem Gebäude auf der gegenüberliegenden Straßenseite dem Zuschauer die Lage des Einfamilienhauses, das Familie Birk in einem Spremberger Neubaugebiet bewohnt: „Hier, im Wolkenberger Weg, haben viele Wolkenberger eine neue Heimat gefunden. So auch die Leiterin des Hochzeitszuges, Regina Birk."[901] Anschließend spricht die Protagonistin, während sie einen Sofakissenbezug mit Fransen versieht, über die Folkloregruppe als einen Ort des Erinnerns an die alte Heimat und der Pflege liebgewonnener Bräuche, so daß die identitätsstiftende Funktion derartiger Vereine und ihre Bedeutung für die ehemaligen Bewohner devastierter Orte erneut deutlich wird: „Aber Gelegenheit zusammenzukommen hatte man schon immer. Und wenn man sich nur halt auf der Straße traf und anhielt und miteinander schwatzte. Zampern im Februar war auch so eine Gelegenheit, wo jung und alt – ich finde wichtig is' und schön war das, was wir so erlebt haben auf'em Dorf, daß es meistens jung und alt so vereinte. Es gab selten Sachen wo sich, was nur die Alten oder nur die Jungen betraf, irgendwie war immer jung und alt beieinander. Und das fand ich eigentlich ganz gut. Wünscht man sich, daß das immer so weiter geht und daß man mit den Leuten zusammen bleibt, mit denen man das früher gemacht hat, und versucht dann halt, 'n Weg zu finden oder 'ne Möglichkeit zu finden zusammenzubleiben, etwas zusammen zu machen, und so isses eben der Verein. Für uns isses denk' ich in erster Linie eine Möglichkeit zusammenzukommen und die Gemeinsamkeit zu pflegen, aber wenn ich sage pflegen, dann natürlich auch das Brauchtum, das in Wolkenberg ja auch vorhanden war. Na ja und mit'em Dr. Balke, er sieht das streng wissenschaftlich und wir bringen da halt noch andere Sachen, also wie gesagt die, der Spaß und die Freude sollte da nich' zu kurz kommen und da muß man halt einen Weg finden ...."[902]

Die *dreizehnte Sequenz* [ab 0:39:43] zeigt mit Gerhard Schulze einen weiteren Bewohner Sprembergs, welcher früher eine Gastwirtschaft betrieb, zudem im Tagebau beschäftigt war[903] und ebenfalls auf eine von sorbischen Traditionen geprägte Familiengeschichte zurückblicken kann, zunächst bei der Arbeit in

900 Befragung Edmund Ballhaus 1997:454–455.
901 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:37:36–0:37:45.
902 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:37:50–0:39:42.
903 Vgl. Ballhaus o.J.[c]:2.

seinem ausgedehnten Garten: „Auch Gerhard Schulze und seine Frau Ilse wohnen nun in Spremberg ganz in der Nähe des Wolkenberger Wegs. Ihr neues Zuhause erinnert mich sehr an das Leben auf dem Land, von dem sie mir dann erzählen."[904] Nachdem die Kamera den Protagonisten beim Ausmachen von Kartoffeln beobachtet hat, berichtet dieser in einer schattigen Ecke des Gartens von seinen slawischen Vorfahren und dem allmählichen Verschwinden der sorbischen Kultur auch aus dem Alltag Wolkenbergs, von Traditionen, welche bereits vor der Devastierung des Ortes lediglich noch in Reliktform zu beobachten waren und damit schon seit geraumer Zeit der Vergangenheit angehörten, sich im Bewußtsein der Bevölkerung jedoch weitgehend erhalten haben und auf diese Weise auch weiterhin zur Bewahrung einer für die Niederlausitz typischen dörflichen Identität beitrugen (verschiedene Zwischenschnitte zeigen währenddessen seine neben ihm sitzende, interessiert zuhörende Ehefrau): „Wenn ich zurück denk' an meine Kindheit, mein Großvater und Großmutter die wohnten – waren denn Gutsarbeiter – die wohnten auf'em Gut, in so'm Gutshaus, meine Mutter aus dieser Familie stammt, wir wohnten im Dorf. [Erster Zwischenschnitt auf seine Ehefrau] Wir stammen aus Cottbusser Gegend, aus Groß-Lieska und die sind noch wendisch gewesen, die haben sich normal zu Hause wendisch unterhalten. Soviel ich weeß, ich war ja denn da, früh wenn ich aussem Bett kam, denn haben die denn schon gefüttert gehabt, ihr Schwein oder ihre Kuh, Hühner alles, und denn haben die sich wendisch unterhalten. Sehr viel gesungen wurde, wendisch. Großvater hat mir dat beijebracht. [Er singt ein kurzes sorbisches Kinderlied] Oder noch eens. [Er stimmt ein weiteres Lied an] Aber ich hab' mir's noch nicht verdolmetschen lassen, ich kann das noch nicht. Ich wollt' es immer mal mit den Sorben, die hier noch wohnen, ich bin noch nicht dazu gekommen. [Ein weiterer Zwischenschnitt zeigt seine sichtlich amüsierte Frau] Im Sprachgebrauch bestimmte Sachen bezeichnen wir mit sorbischen Wörtern. Das könnt' ich jetzt auf Anhieb gar nicht sagen, was das is', da müßt' ich mal nachdenken, aber die kommen, die sind bei uns noch enthalten, auch bei uns noch im Wortschatz, viel mehr war es noch bei den Eltern und Großeltern. Daran sieht man, daß Sorben, daß die noch gemischt waren. Man hat das nicht mehr so gemerkt, aber da waren ebend noch die Sorben mit drin, die dann, die durften ja dann nich' mehr sorbisch sprechen, und da is' das langsam verloren jegangen, aber die Leute sind sorbischer Abstammung. [Erneuter Zwischenschnitt auf seine Ehefrau] Die hatten immer diese breiten Röcke, aber nich' so bunt, Alltagskleidung, mit blauer Schürze davor, aber die großen Röcke, die wurden, die sind noch damit rumgelaufen. Meine Großmutter Schulzensseits, also väterlicherseits, aber auch meine Großmutter und andere och aus der Verwandtschaft und im Dorf hat man noch einige gesehen – von den Großeltern, von unseren Eltern schon

[904] ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:39:47–0:39:59.

nicht mehr. Wir haben dann diese Kleidung, als die Großeltern verstorben waren, noch genutzt für die Fastnacht, die bei uns gemacht wurde, Fastnachten, zum Zampern gehen, haben sich die Mädels dann anjezogen mit diesen großen Röcken."[905]

Mit einem Blick über die Schulter einer jüngeren Wolkenbergerin auf die von ihr betrachteten Schwarzweiß-Fotografien, welche traditionell gekleidete Sorben beim Zampern zeigen, nimmt der Film mit der *vierzehnten Sequenz* [ab 0:42:36] den Faden von Gerhard Schulze auf und setzt damit die Erinnerungen an fast vergessene Bräuche und Traditionen fort, während zugleich die Stimme von Regina Birk aus dem Off zu vernehmen ist: „Guck mal bei den Bildern, is' auch 'n Bild dabei, da steht hinten druff ‚Bei Selkans auf'em Schornstein', nich'. Das war och Zampern."[906] Anschließend gibt der Autor zu verschiedenen weiteren Einstellungen von ehemaligen Bewohnern Wolkenbergs, die in einer Gaststätte an einem langen Tisch gemütlich beisammensitzen, dem Zuschauer eine kurze Einführung in das nun folgende Geschehen: „In einer Spremberger Wirtschaft haben die Wolkenberger ihren Stammtisch. An diesem Abend denken sie zurück an die im Dorf üblichen Fastnachts- und Osterbräuche."[907] Zunächst äußert sich einer der männlichen Teilnehmer, welche zumindest bei diesem Treffen deutlich in der Minderzahl sind: „Wo der eigentliche, richtige Ursprung herkam, wie sich's hier bei uns entwickelt hat, das kann man nur noch schwer nachvollziehn. Aber es ist in 'ner ganz festen Tradition über viele, viele Jahre geworden und wurde eigentlich von Generation zu Generation weitergegeben, so das Zampern und als auch dann um die Osterzeit das Eiersingen das ...., eigentlich beherrschen fast alle hier heute noch den Text vom Eiersingen." „Sagt mal, habt ihr das Lied noch druff vom Eiersingen?"[908] Von einem älteren Wolkenberger angestimmt beginnen nun alle gemeinsam zu singen: „Auferstanden, auferstanden ist der Herr, und im ew'gen Lichtgewande der Verklärung wandelt er, ohne Hame über Sterne glänzend rund, freudig spendet er uns Gaben, ist er seines Schuldes Lohn, keiner hört ihn, der Erlöser ruft uns zu: ‚Ich war tot und wie ich lebe, leben, leben sollst auch Du.'"[909]

Zu Beginn der *fünfzehnten Sequenz* [ab 0:44:20] kehrt der Film wieder zu Gerhard Schulze und seinen schmerzlichen Erinnerungen an die Umsiedelung aus der alten Heimat zurück, wobei ein ausgedehnter Kameraschwenk über

905 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:40:11–0:42:35.
906 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:42:38–0:42:45.
907 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:42:46–0:42:56.
908 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:42:57–0:43:29.
909 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:43:32–0:44:19.

die vom Tagebau verwüstete Landschaft auf einen der großen Braunkohlebagger dem Zuschauer zunächst einen Eindruck von der Umgebung vermittelt, in welcher sich das folgende Geschehen abspielt: „Ich bin an den Ausgangspunkt meiner Suche zurückgekommen. Gerhard Schulze, der mich begleitet, hat diesen Ort seit dem Beginn des Abrisses nicht mehr aufgesucht, obwohl er wie in früheren Zeiten ganz in der Nähe seine Pilze sammelt. Er will mich zu seinem Geburtshaus in Wolkenberg führen, doch es ist nichts davon geblieben, nur Erinnerungen."[910] Nun zieht Gerhard Schulze am ehemaligen Standort seines Elternhauses, mittlerweile nur noch eine mit Abbruchmaterial übersäte Fläche innerhalb des Tagebaugeländes, ein verrostetes Hufeisen aus einem der Schutthaufen im Hintergrund und geht damit auf die Kamera zu: „Hier! Glück muß der Mensch haben! Ha! So. Das ist das sichere Zeichen, hier gefunden. Also hier [er deutet die ehemalige Lage der Gebäude an] waren Grossenkos, dann waren Losanskis, Jelaschkens, Donaths und so weiter."[911] Er klopft mit dem zunächst in Großaufnahme gezeigten Hufeisen den Sand von einem weiteren Stück rostigem Metall ab, dreht es nachdenklich in den Händen, wirft es dann aber doch wieder fort und geht bei allmählich aufgezogenem Kamerazoom mit suchendem Blick zur Fundstelle an den Schutthaufen im Hintergrund zurück. Hier setzt er sichtlich bewegt seine Ausführungen fort: „Nichts is' mehr. Zu Hause bin ich und nichts is' mehr da .... Direkt wo ich, direkt wo ich gewohnt habe hier, hier oben. Geboren bin ich hier unten, hinter der Ecke, da bin ich geboren .... [er deutet in die Tagebaugrube]"[912] Nach einem Blick auf die Abbaufläche zeigt die folgende, sehr stimmungsvolle Einstellung Gerhard Schulze zunächst auf einer der Schutthalden vor einem großen Absetzer, welcher sich aus dem Dunst der im Hintergrund liegenden Braunkohlegrube schemenhaft abzeichnet, worauf er den Kamm der Halde entlang geht und immer wieder in Richtung der nebelverhangenen Grube schaut. Durch einen kurzen Zwischenschnitt auf einen weiteren Braunkohlebagger mit der vorangegangenen Einstellung verbunden erzählt Gerhard Schulze, das Hufeisen in der Hand, vom Leben in den Jahren vor der Devastierung und dem taktlosen Vorgehen der Behörden während der Umsiedelung: „Die Gewißheit, daß es mal soweit sein wird, die hat man schon fünfzehn, zwanzig Jahre, so lebt man damit. Man lebt mit sich selbst und mit seinem Hab und Gut, mit Eigentum, mit Grund und Boden auf Verschleiß, wie man das so sagt, also man lebt das vorhandene aus. Es wird nicht mehr viel getan dazu und damit, man hält es, man erhält es aufrecht, daß man noch 'ne gewisse Freude daran hat und daß man noch leben kann, aber etwas daraus machen, wie das eigentlich üblich is', das gibt's dann nich' mehr, in dieser ganzen Zeit. Und

910 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:44:23–0:44:44.
911 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:44:47–0:45:10.
912 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:45:33–0:45:50.

denn wird das immer enger, dann kommt's immer näher, und eines Tages isses so weit, dann kommen die ersten – so war's und so wird's auch heut' noch sein – dann kommen die ersten Vorbesprechungen, dann werden die Leute eingeladen, und dann werden Vorschläge und Versprechungen gemacht, meistens überhaupt nicht eingehalten, wurden nich' eingehalten. Und dann, das is' dann eine schematische Abwicklung, was die Leute sich überhaupt nich' vorgestellt haben, wie das gemacht wird, man hätte sich das vorgestellt behutsam und so – nein, das geht ganz abrupt. Da sind Verantwortliche, jeder in seinem Ressort, der eine Chef der is' verantwortlich für die Umsiedlung, für die Wohnbeschaffung, der andere das is' der, der den Friedhof umbettet, der kommt, der spricht das Heiligtum der Leute an, wie se das machen wollen: ‚Was wollt Ihr denn mit dem Grabstein, mit der Fassung, mit der Einfassung, na die Einfassung, da könnt Ihr ja Fenstersimse oder Fensterbänke, Solbänke machen.' Die Leute, die fallen bald vom Stuhl, das is' ihr Heiligtum, der Friedhof ....“[913]

Die Aufnahme eines Baggers, der in der Ferne Gräben für die zur Vorbereitung der Abbauflächen erforderlichen Entwässerungssysteme aushebt, eröffnet den zweiten Teil dieser Sequenz, in welcher die Kamera nun Gerhard Schulze und seine Frau beim Pilze suchen in der Nähe seines ehemaligen Elternhauses begleitet. Mit dieser Einstellungsfolge, die den Protagonisten zunächst bei der Pilzbestimmung zeigt, setzt Edmund Ballhaus die Verbundenheit des Wolkenbergers mit seiner ehemaligen Heimat auf sehr gefühlvolle Weise in Bilder um; beobachtet ihn in einer Umgebung, welche er von Kindertagen an wie seine Hosentasche kennt – und das nicht nur in Hinblick auf den reichen Pilzbestand, dessen Fülle sich auch in seinem Sammelergebnis widerspiegelt: „Dann ham' wer hier die Edelreizker, Edelreizker, 'n Bovisten, und denn ham' wer hier diese Herbstpilze, diese .... diese grauen Schneepilze. Alles wunderbar eßbare Pilze. Die sind selten. Die wachsen hier, weil hier Pappeln stehn. So, da ham' wer schon 'ne Mahlzeit zusammen, da können wer eigentlich schon wieder aufbrechen.“[914]

Mit der sich hieran anschließenden *sechzehnten Sequenz* [ab 0:49:39] läßt der Autor nochmals Regina Birk zu Worte kommen. Ebenso wie Gerhard Schulze schildert sie bei Handarbeiten in ihrem Haus in Spremberg die Stimmung vor der Umsiedelung, das Leben in ständiger Ungewißheit, die Zerstörung der Natur, den allmählichen Ausverkauf des Dorfes und – stellvertretend für alle ihre Leidensgenossen – den mit dem Verlust der Heimat verbundenen Schmerz: „Etwas, was mir jetzt gerade so im Herbst fehlt, es klingt vielleicht

913 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:46:23–0:48:13.
914 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:49:00–0:49:38.

komisch, aber es is' so: Ich vermisse diese typischen Gerüche und Düfte, die so auf 'em Lande, so gerade auch im Herbst, manchmal wurde Kartoffelkraut verbrannt, das hat nicht etwa schlecht gerochen, das war so'n würziger Geruch. Oder, es roch halt auf 'em Dorf anders, oder so vom verwesenden Kartoffelkraut, oder so der Herbst, den konnte, den konnte man auch mit der Nase wahrnehmen. Das is' hier in der Stadt nich' mehr so. Na ich muß sagen, solange ich denken kann, stand dieses ‚Wir kommen ja mal weg wegen der Kohle', stand das immer schon im Raum. Der genaue Zeitpunkt war, als ich Kind war, sicherlich noch sehr ungewiß und, aber daß wir mal wegkommen, das stand immer schon irgendwo, solange ich denken kann is' mir das, also der Gedanke, der is' schon sehr lange da. Die Vorboten, das war die Veränderung der Natur, was einem dann auch schon sehr zu schaffen gemacht hat: Zum Beispiel, daß Riesenschneisen in die Wälder geschlagen wurden, immer vor dem Tagebau her, um die Entwässerungssysteme da einzubringen Das geschah mit riesengroßen Fahrzeugen, LKWs mit Riesenreifen, die die schönen Waldwege zerfurchten und die Feldwege, die Zeit ihres Lebens eigentlich nur mal 'n Ackerwagen, 'n Pferdewagen gesehen hatten, die wurden jetzt von Riesenraupen und LKWs total kaputt gemacht. Dann fing eigentlich so'n ganz makaberes Spielchen an: Dann richtete die LAUBAG im Ort so ein Büro ein, da saß ein Bevollmächtigter, und der hat dann wiederum die von der LAUBAG erworbenen Häuser verwaltet, beziehungsweise das, was noch zu brauchen war an diesen Häusern, verkauft. Das konnten die Eigentümer selber sein, die vielleicht noch 'n Fenster oder 'ne Tür oder was weiß ich was mitnehmen wollten aus ihrem Haus, aber das waren in der Regel fremde Leute, die mit dem was da übrig blieb, aus dem Mangel heraus, der ja herrschte, da wurden die Dächer abgedeckt und die Dachziegel wieder benutzt oder Fenster und Türen und was weiß ich was alles da ausgeschlachtet, die Häuser wurden regelrecht ausgeschlachtet. Und das, obwohl immer noch Leute im Dorf wohnten. Und dann mußte man dort leben, na zwischen Ruinen, zwischen schon abgedeckten Dächern, und da waren, fehlten die Fenster in dem Haus, und das war schon, möcht' ich meinen, 'n makaberes Spiel, wenn man das so live miterleben muß, wie der Ort stirbt, wie er halt tot gemacht wird. Ich bin eigentlich och ein Mensch, bei dem immer irgend etwas sich drehen muß, etwas passieren muß. Natürlich is' das Bestreben, daß es immer irgendwie vorwärts geht, daß dieser Stillstand, dieses Abwarten, warten bis der Tag da is', das war über'n ziemlich langen Zeitraum, ich möchte mal so sagen, das waren so anderthalb, zwei Jahre, dieses Warten, das war schlimm. Das Schlimmste is', daß man nie mehr zurück kann, daß es das nicht mehr gibt, daß es den Heimatort nicht mehr gibt. Ich sag immer, es kommt ja jeden Tag hundert- oder tausendfach vor, daß Menschen ihren Wohnsitz verändern, von hier nach dort und von dort nach hier ziehen, das is' normal, und die meisten tuns freiwillig mehr oder weniger, das haben wir ja zum einen mal nich' gemacht, wir sind schon mal nich'

freiwillig, nich' ganz freiwillig gegangen. Und jeder, der es möchte oder dem mal danach is', der kann irgend wie mal wieder an seinen, an den Ort fahren, wo er glaubt, daß das sein Zuhause oder seine Heimat ist. Das wird es für uns nie wieder geben. Vielleicht wird irgendwann in etlichen Jahren mal auf die Stelle, wo Wolkenberg stand, mal wieder ein bißchen Sand angeschüttet werden, und das wird geebnet werden und vielleicht wird man auch Bäume anpflanzen und dann wird vielleicht ein großer Stein dort liegen, vielleicht ein Feldstein oder ich weiß nicht was, und da wird vielleicht draufstehn: ‚Hier befand sich die Ortschaft Wolkenberg'. Aber was ist das für uns? Das ist doch nicht mehr unser Dorf. [Den Tränen nahe fügt sie nun leise hinzu:] Da kann man nie mehr hin ...."[915]

Mit der *siebzehnten Sequenz* [ab 0:55:29] knüpft der Autor thematisch an die vorletzte Sequenz an und zeigt Gerhard und Ilse Schulze nun beim Zubereiten einer üppigen Pilzmahlzeit: Nachdem sich der Protagonist mit Hilfe eines Pilzbestimmungsbuches von der Genießbarkeit einzelner Exemplare überzeugt hat, macht er sich gemeinsam mit seiner Frau an das Putzen der vor ihnen auf dem Küchentisch ausgebreiteten Unmenge von Pilzen. Weitere Einstellungen zeigen das auf einem alten Kohleherd vor sich hin köchelnde Pilzgericht. Anschließend erinnert sich Gerhard Schulze, während er nachdenklich alte Schwarzweiß-Fotografien aus der Zeit seiner Jugend betrachtet, an das alte Wolkenberg und die Rückbesinnung auf sorbische Traditionen in den fünfziger Jahren: „Klešnik, Wolkenberg, Klešnik .... [Eine bildfüllend eingeblendete Schwarzweiß-Fotografie: das zweisprachige Ortsschild des Dorfes] Das kam erst, diese sorbische Bezeichnung, das kam dann erst wieder nach dem Krieg auf. Also ab 1945, nicht gleich, später, wurde den Sorben in ihrem Bereich wieder ein gewisses Recht eingeräumt und die durften – in allen Dörfern wohnten ja immer noch Sorben. Die sprachen zwar nich' mehr sorbisch, aber die wohnten da. [Zweite Schwarzweiß-Fotografie: Das Herrenhaus und ein weiteres Gebäude des alten Gutes] Der Gutshof mit dem Schloß, alles umgebaut, und dem Gutsbesitzer sein Wohnhaus. Hier bin ich als Kind groß geworden, bis zwanzig Jahre, bis ich ausziehn mußte. Auf den Linden [eine weitere Schwarzweiß-Fotografie: die mächtigen Kronen der Linden auf dem Hof des Gutes], die hier vorstehen, in den oberen Ästen sind meine Initialen eingeschnitzt, in der Rinde. Konsum, der ‚Ladenmann' haben wir gesagt als Kinder. [Vierte Einblendung: zunächst als Ausschnitt aus einer Schwarzweiß-Fotografie das Geschäft mit Kisten vor der Tür und daneben abgestellten Fahrrädern, anschließend die gesamte Aufnahme, so daß auch ein benachbartes Wohnhaus und die Dorfstraße zu erkennen sind] Hier ham' wir uns versammelt, da kam der Nigrin-Mann als Reklameperson auf Stelzen gelaufen mit der Trom-

[915] ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:49:39–0:55:22.

pete geblasen im Dorf, und wir sind nach Hause gerannt und haben leere Erdal-Schuhcremeschachteln geholt, und für soundsoviel Schuhcremeschachteln gab's 'n Bon und da bekamen wir Zündplättchen für die Pistole – lang, lang ist's her .... [Eine weitere Schwarzweiß-Fotografie: Ein älterer Mann, der am Staketenzaun eines Hauses entlanggeht] Otto war ein ...., der hat überhaupt nischts gelernt, nur aus'em ...., ein Autodidakt, gelang das Fleischern und das Mauern recht und schlecht, hat er beedes gemacht. Im Winter, wenn man nich' mauern konnte, hat er geschlachtet, und im Sommer, wenn man nicht Schlachten kann, weil's zu warm is', hat er gemauert. So isser über die Runden gekommen. Seine Großeltern waren die letzten Mühlenbesitzer in Wolkenberg. [Sechste Fotografie: ein farbiges Luftbild des Dorfangers mit angrenzenden Straßen und Gebäudekomplexen] Hier is' nochmal alles wunderschön von oben zu sehn, sieht nett und sauber aus, aber wenn man genau hinguckt, dann is' das, 'n großer Teil schon abgewrackt der Häuser, denn die Leute haben sich viel Material mitgenommen, um sich was Neues zu schaffen. Aber ein schönes Dorf .... [Zwei letzte Aufnahmen: die aus Feldsteinen errichtete Dorfkirche mit ihrem hölzernen Turm auf einer alten Schwarzweiß-Fotografie; ein Kameraschwenk über eine moderne Farbfotografie, auf der ein Hubschrauber einem Teil der Fachwerkkonstruktion des Kirchturmes vor dem später abgerissenen Gotteshaus in die Höhe hebt] Und der Kirchturm aus Holzkonstruktion, doppelte Holzkonstruktion erstellt, wird in letzter Minute abtransportiert, Pritzen bleibt stehn, die Kirche is' aber schon weg, und als Äquivalent wird der Wolkenberger Kirchturm da hingestellt."[916]

In Hinblick auf den Umstand, daß nicht nur in dieser Sequenz, sondern auch darüber hinaus Aufnahmen Verwendung fanden, bei deren Entstehung in die vorfilmische Wirklichkeit eingegriffen bzw. das Geschehen bis zu einem gewissen Grade inszeniert wurde, merkt Edmund Ballhaus kritisch an:

> „Da sowohl von der sorbischen Alltagskultur als auch vom Dorf Wolkenberg nicht mehr viel vorzufinden war, konnte ich bei der Filmkonzeption nur selten – wie etwa bei den folkloristischen Aktivitäten des Wolkenberger Hochzeitszuges – auf den Ablauf von real stattfindenden Handlungen zurückgreifen. Alle Gesprächstermine fanden anläßlich der Dreharbeiten statt, die Führung durch das Dorf Mühlrose unternahmen die beiden Protagonistinnen ganz offensichtlich für das Drehteam, die Erinnerungen von Gerhard Schulze an das Dorf Wolkenberg wurden durch ihm vorgelegte Fotografien bzw. durch einen Ortstermin gesteuert, sowohl die Arbeiter auf dem Absetzer als auch die Kantorkas in der Heimatstube hatten sich extra für uns eingefun-

[916] ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:56:29–0:59:05.

> den. Insofern könnte man von einer gemeinsamen Suche und einem gemeinsamen Erinnerungsprozeß sprechen, die den Film prägen. Sicher entsteht dabei eine besondere filmische Realität, die sich von der nichtfilmischen Realität sehr unterscheidet: Wann denken Menschen im Alltag so intensiv über ihre Vergangenheit nach – noch dazu vor den Augen und Ohren anderer – und kehren dabei ihr Inneres nach Außen? Es ist jedoch gerade diese Inszenierung, die die Befindlichkeit einer Region und der in ihr lebenden Menschen sowie das individuelle Erleben von Heimat- und Kulturverlust veranschaulichen kann. Besonders erfreulich war in diesem Zusammenhang die Reaktion einer Zuschauerin bei der Spremberger Uraufführung. Sie meinte, daß den Film insbesondere seine Realitätsnähe auszeichne.“[917]

Nachdem der Zuschauer anhand der Erinnerungen von Regina Birk und Gerhard Schulze – wirkungsvoll unterstützt durch die zahlreichen historischen Fotografien – einen sehr persönlichen Eindruck vom Alltag im früheren Wolkenberg gewinnen konnte und durch ihre bewegenden Schilderungen nun auch um die Folgen dieses schmerzlichen Trennungsprozesses für die Menschen der Region weiß, nähert sich der Film mit der *achtzehnten Sequenz* [ab 0:59:08] dem Auftritt der Wolkenberger Folkloregruppe auf dem Spremberger Heimatfest. Während die ersten Teilnehmer im Wolkenberger Weg eintreffen und auch Lothar Balke seine Sachen aus dem Auto nimmt und im Untergeschoß des Einfamilienhauses von Familie Birk verschwindet, leitet eine kurze Kommentarpassage die Sequenz ein: „Heute ist für die Wolkenberger ein besonderer Tag. Mit ihrem Hochzeitszug werden sie auf dem Spremberger Heimatfest auftreten. Das Anlegen der alten Trachten findet wieder unter der Anleitung des Volkskundlers Lothar Balke in der Garage von Regina Birk statt.“[918] In der anschließenden Einstellungsfolge, welche die Anspannung und die gesamte Atmosphäre vor dem großen Ereignis sehr realistisch wiedergibt, beobachtet die Kamera die Teilnehmer beim Ankleiden in der ausgebauten Garage des Hauses. Mit diesen im weiteren Verlauf der Sequenz ausführlich gezeigten Vorbereitungen setzt der Autor verschiedenste Details der von den Mitgliedern unter erheblichem zeitlichen und finanziellen Aufwand angefertigten sorbischen Trachten ins Bild und dokumentiert zugleich den hier erneut aufbrechenden Konflikt zwischen dem auf Authentizität pochenden Wissenschaftler und den – wie von Regina Birk bereits im Verlauf der dreizehnten Sequenz betont – vor allem am gemeinsamen Erleben interessierten Wolkenbergern: „.... kann ich nich' vorstellen, mir is' doch das egal, mein Gott ....“ „Nee, Lothar ....“ [Lothar Balke nun zu Regina Birk gewandt:] „Ach ja, sie hat ja 'n roten

---

917 Befragung Edmund Ballhaus 1997:455.

918 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 0:59:35–0:59:52.

Rock an, das geht ja och nich' ...." „Wie? Na den hat ich doch letztens och ...." „Ja, aber da geht die Haube nich' dazu .... Wenn da wieder Schnaps druffgegossen wird ...." „Ich trinke nich' ...." [Ein Zwischenschnitt zeigt einen hinter seinem Rücken feixenden männlichen Teilnehmer:] „Wir trinken nich' ...." „Bier oder was ...."[919] Zwei andere Wolkenberger nehmen dann aber doch einen Schluck Hochprozentiges aus einem großen Steinzeugkrug, Regina Birk legt liebevoll ein Schultertuch zurecht, ein älterer Mann richtet einer der Teilnehmerinnen die Haare und setzt ihr in einer weiteren Einstellung die traditionelle Haube auf. Während Lothar Balke anschließend Regina Birk den Rock zurechtrückt, äußert einer der bereits eingekleideten Männer eher beiläufig: „Helmut, ich seh' och wenn ...., daß du mal nich' hundertprozentig den Rock oder den Stoff oder was kriegst ...." [Nun fährt plötzlich Lothar Balke sehr ungehalten und lautstark dazwischen:] „Is' hundertprozentig! Wir kriegen hundertprozentig den Stoff, und wenn Du Dir das bei Jakowitz machen läßt und die das machen wie die das für lustig halten, na da is' das doch Deine Sache! Solange wie ich hier mitmache, das möcht' ich gleich mal von vornherein sagen, solange ich hier mitmach', machen wir entweder original oder nich' mehr! Denn bitte, denn hör' ich uff!" „Denn gehn wir weiter als Tanzfalz ...." [Jetzt tritt eine weitere Teilnehmerin mit einer Frage an Lothar Balke heran:] „Soll se die hier nehmen, soll ich se bügeln?" „Ja!"[920] Während einige der Anwesenden sich hinter vorgehaltener Hand über die aufbrausende Art des Wissenschaftlers amüsieren oder mitleidig lächeln, scheint Regina Birk den Tränen nahe. Etwas später kocht der Konflikt erneut hoch, als einer der Männer für seine Ehefrau etwas mehr Spielraum bei der Gestaltung ihrer Frisur fordert: „Wenn die Frau ihre Haare nich' 'n bißchen vernünftig tragen kann und alles der Mode anjepaßt ...." „Nee, wenn Ihr der Meinung seid, ich bin nich' der Meinung, dann scheiden sich unsere Wege ...." „.... ja, denn scheiden sie sich, denn wird's wohl so passieren ...." [Anschließend wendet sich Lothar Balke Regina Birk und der sie beim Ankleiden unterstützenden Frau zu:] „.... nicht die Schleife, die Haare müssen erst gemacht werden!" „Herr Balke, ich hab' so kurze Haare ...." „Ja die klappen einwandfrei. Mit Zuckerwasser kriegt man das genau hin!" [Daraufhin erwidern Regina Birk und ihre Helferin amüsiert:] „Ja mit Zukkerwasser ...." „Ja also Leute, so lang' ich noch ...., mir macht das nichts aus, wenn Ihr nicht mehr wollt. Mir macht's nur Arbeit ...."[921]

Zu Beginn der ohne Kommentar gestalteten *neunzehnten Sequenz* [ab 1:02:43] läßt die Kamera zunächst einige der mittlerweile eingekleideten und gerade aus der Garageneinfahrt des Hauses der Familie Birk kommenden Mit-

---

919 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 1:00:05–1:00:27.
920 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 1:01:16–1:01:44.
921 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 1:02:05–1:02:40.

glieder der Folkloregruppe an sich vorüberziehen, um dem Zuschauer auf diese Weise die verschiedenen Kostüme nochmals aus der Nähe vorzuführen. Eine weitere Einstellung zeigt die Gruppe anschließend im Bus, wo Regina Birk im Mittelgang stehend letzte Instruktionen zum bevorstehenden Auftritt gibt. Nach einem Blick durch die Frontscheibe des Fahrzeuges während der Fahrt durch die Straßen Sprembergs und ersten Aufnahmen vom Festgelände im Zentrum des Ortes empfängt der im Stil des 16. Jahrhunderts gekleidete Bürgermeister die Wolkenberger, die ihm mit einem etwas mißmutig wirkenden Lothar Balke an der Spitze im Gedränge der zahlreichen Besucher und der bereits zuvor eingetroffenen, ebenfalls in historische Kostüme gekleideten übrigen Heimatfestteilnehmer entgegenkommen: „Ich begrüße besonders unseren Hochzeitszug! Freue mich, daß wir auf diese Art und Weise nachweisen können, wir sind eben schon tausendeinhundertundzwo Jahre alt.“[922] Nachdem verschiedene Zuschauer die Gruppe, welche ihre Vorbereitungen mittlerweile abgeschlossen und bereits Aufstellung genommen hat, ausgiebig fotografiert haben, zeigen die folgenden Einstellungen den Hochzeitszug auf dem Weg zur Tanzfläche, so daß nach letzten Anweisungen von Lothar Balke und einigen Zwischenschnitten auf die Musikkapelle und das Geschehen im Publikum die Paare schließlich an der Kamera vorbei auf die Bühne ziehen und mit der Vorführung beginnen:

> „Beim Spremberger Heimatfest erlebt der inzwischen vertraute Reisende die Schwierigkeiten beim Versuch, über Folklorismus eine vergangene Identität wieder zum Leben zu erwecken. Das Spremberger Heimatfest ist die letzte Veranstaltung, die der Wolkenberger Trachtenverein gemeinsam mit dem Wissenschaftler Balke durchführt – die Interessengegensätze werden während des Festes ganz offenbar; es wird aber auch deutlich, daß die Rückbesinnung auf vergangene kulturelle Ausdrucksformen in deutlichem Widerspruch zur heutigen Realität steht und nur einen schwachen Ersatz für das bietet, was tatsächlich an Alltagskultur, kommunikativen Verflechtungen und Ortsbezogenheit verloren gegangen ist; dieses kann mit dem ‚Wolkenberger Hochzeitszug‘ nicht wiederbelebt werden.“[923]

Die hierauf folgende *zwanzigste* und letzte *Sequenz* [ab 1:06:01] faßt nun in Form einer Bilanz das ganze Ausmaß des Heimat- und Identitätsverlustes zusammen, den die Bewohner der devastierten Dörfer hinnehmen mußten. Während die beiden ersten Einstellungen Regina Birk auf dem Weg zur in Spremberg wiedererrichteten Pritzener Kirche zeigen, stimmt der Autor den Zuschau-

922 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 1:03:43–1:03:54.
923 Ballhaus o.J.[c]:2–3.

er zunächst auf das nahe Filmende ein: „Es ist Sonntag, mein letzter Tag in Spremberg. Ich verabschiede mich von Frau Birk, die auf dem Weg zum Gottesdienst in der alten Pritzener Kirche ist. Wie Regina Birk hatte also auch die Pritzener Kirche in dieser Stadt ihre neue Heimat finden müssen."[924] Hieran schließen sich Aufnahmen des von Bäumen umgebenen Kirchengebäudes, des Friedhofeinganges und des Gräberfeldes mit den Grabstätten der vom ehemaligen Pritzener Friedhof umgebetteten Toten an, wobei diese Einstellungsfolge mit einem Ausschnitt aus der Rede des früheren Pritzener Pastors unterlegt ist, die der Geistliche anläßlich der Einweihung der Pritzener Kirche in Spremberg gehalten hatte und welche dem Zuschauer nochmals den schmerzlichen Verlust und das persönliche Leid der von den Umsiedelungen betroffenen Menschen vor Augen führt: „Die Kirche von Pritzen, ihr Kirchenschiff war über 700 Jahre lang Heimstatt und Hort des christlichen Glaubens für viele Generationen in Pritzen. Und ich denke in dieser Stunde an die vielen Tausenden in unserer Region, die Haus und Hof und Heimat und Kirche verloren haben und die nie wieder die Möglichkeit haben werden, auch nur noch einmal ihren Heimatort wieder zu betreten, da er inzwischen zu etwas ganz anderem geworden ist, oder auch nur in ihre alte Kirche hinein schauen zu können."[925] Sodann beschließt ein Blick auf einen Gedenkstein des Friedhofes diesen ersten Teil der Sequenz:

„ES IST GUT DEN TOTEN DIE TREUE ZU HALTEN
WENN WIR TUN WAS SIE TUN WOLLTEN
WERDEN WIR GLÜCKLICH SEIN
DAS DORF WOLKENBERG
ENTSTAND UM 1350 UND 8 KILOMETER NORDWESTLICH
VON SPREMBERG GELEGEN
WURDE 1988 DURCH DEN TAGEBAU IN ANSPRUCH GENOMMEN
DIE AUF DEM FRIEDHOF DIESES DORFES BESTATTETEN RUHEN JETZT HIER
WIR WERDEN IHNEN EIN EHRENDES ANDENKEN BEWAHREN"[926]

Mit Aufnahmen aus dem Tagebau kehrt der Autor nun wieder zu seinem Ausgangspunkt, dem landschaftsverschlingenden Braunkohleabbau und den Folgen der Überbaggerung für das Leben der Menschen in der Niederlausitz zurück. Ebenso wie die ersten Eindrücke der im Morgennebel liegenden Tagebauflächen zu Beginn des Films schaffen auch hier wieder Einstellungen der vom Braunkohletagebau vereinnahmten Landschaft mit ihren im Dunst nur

924 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 1:06:02–1:06:20.
925 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 1:06:21–1:07:13.
926 Vgl. ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 1:07:07–1:07:27.

schemenhaft erkennbaren Abbauflächen eine melancholische Atmosphäre, welche den Film in Form eines dem Thema angepaßten, nachdenklichen Resümees ausklingen läßt: „Wenn ich darüber nachdenke, wie hier Menschen und ihre Geschichte, ihre Kultur, ihre Erinnerungen und Erzählungen ihren Bezugspunkt verloren haben, überkommt mich Ratlosigkeit. [Pause] Wenn ich darüber nachdenke, daß es sich dabei um die Kultur und die Geschichte einer ohnehin bedrohten ethnischen Minderheit in Deutschland handelt, frage ich um so mehr nach dem Sinn eines Eingriffes, von dem Mensch, Kultur und Natur gleichermaßen betroffen sind."[927] Schließlich wird am Ende einer letzten Zoomfahrt über den Ausleger eines Braunkohlebaggers auf ein sich im Vordergrund in die Landschaft fressendes Schaufelrad das Filmbild eingefroren und der Abspann [ab 1:08:13] in Form eines Rolltitels eingeblendet [Filmende bei 1:09:23].

Daß ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH nicht der letzte Film des Autors bleiben sollte, welcher sich mit der Situation der sorbischen Bevölkerung nach der deutschen Wiedervereinigung beschäftigt, zeigt ein von ihm bereits kurz nach Abschluß der Filmarbeiten initiiertes Projekt, aus dem schließlich die von der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film im Jahre 2001 veröffentlichte Dokumentation SERBSKI SÔN. SICH SORBISCH TRAUEN[928] hervorging:

> „Auch bei den zur Zeit von mir geplanten und bereits im Stadium der Vorbereitung befindlichen Projekten geht es wieder um Themen, die mich als Kulturwissenschaftler interessieren, aber darüber hinaus auch emotional berühren. [....] in der Oberlausitz werde ich am Beispiel eines jungen Paares den historischen und gegenwärtigen Problemen einer ethnischen Minderheit in Deutschland nachgehen. Dieses Projekt ist bereits angelaufen; in Zusammenarbeit mit dem Sorbischen Institut in Bautzen entsteht ein Film über ‚Sorbische Identität in der Oberlausitz', der als wichtige Ergänzung zu ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH gedacht ist, in dem es unter anderem um die Frage ging, wie Kultur dort gelebt wird, wo sie im Alltag bereits keinen Platz mehr hat. Während in der Niederlausitz sorbische Identität lediglich noch in Relikten vorhanden ist, bestimmt sie noch immer den Alltag der Oberlausitz. Im geplanten Film soll gezeigt werden, unter welchen Bedingun-

927 ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH: 1:07:29–1:08:04.

928 SERBSKI SÔN. SICH SORBISCH TRAUEN
Prod.: 2000/2001; Publ.: 2001; Betacam SP; Farbe; 72 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Grit Lemke und Martin Walde; Kamera: Edmund Ballhaus; Kameraassistenz: Ulrike Schmidt; Ton: Anja Müller; Schnitt: Cornelia Ballhaus, Birgit Liebau; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen. (Siehe auch Seite 471)

gen ethnische Identität dort Bestand hat, welche Konflikte im Zusammenleben mit den deutschen Nachbarn bestanden und bestehen, welche Möglichkeiten andererseits die Interkulturalität bietet."[929]

[929] Befragung Edmund Ballhaus 1997:461.

Copyrighted material

3.12 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN.... SPERGAUER LICHTMESS – EIN JUNGGESELLENBRAUCH

„Man is' eijentlich, würd' ich sagen, aufjewachsen mit dem Fest und man hat [....] die janzen Figurengruppen erlebt und je weiter man in der Hierarchie nach oben kommt, desto mehr hat man och diese ...., dieses Jefühl für die Lichtmesse entwickelt und erlebt och die Posten aktiv mit. Und dann wär's, sagen wir mal, unvollendet, wenn man zwischendurch einfach abspringt, also wenn man nicht diese Leiter bis oben mitgeht, würd' ich sagen. Es ist einfach wirklich so, daß man versucht, so viele Positionen wie möglich mitzunehmen [....] und dann den Posten als Küchenburschen, wo man ja dann als oben dran mitsteht, wo man das Fest an sich organisiert, das ist dann eigentlich der Höhepunkt, wo man sagen kann: So, ich habe für die Lichtmesse das und das jetan, ich habe das und das organisiert. [....] Das ist eigentlich der Sinn, würd' ich sagen, da bis zum ältesten Küchenburschen hoch ...."[930]

Mit seinem im Jahre 1996 veröffentlichten Film ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN.... SPERGAUER LICHTMESS – EIN JUNGGESELLENBRAUCH[931] wendet sich Edmund Ballhaus erneut einem traditionellen volkskundlichen Themenbereich zu. Sein Interesse gilt hier jedoch weniger dem formalen Ablauf des Brauches als vielmehr seiner Bedeutung für die beteiligten Personen und die Dorfgemeinschaft insgesamt, so daß er nach einem Rückblick in die Geschichte des Heischeganges vor allem seine Funktion als rite de passage anhand von Gesprächen mit den Brauchträgern untersucht – einer Gruppe von Junggesellen, welche als „Lichtmeßgesellschaft" in Spergau jedes Jahr neu zusammenkommt. In Hinblick auf die Entstehung dieser von der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film produzierten, in Zusammenarbeit mit seiner Frau Cornelia und Annette Schneider vom Landesheimatbund Sachsen-Anhalt realisierten und in den Verleih des IWF übernommenen Dokumentation, mit der er – im Gegensatz zu seinem drei Jahre zuvor entstandenen Film WO NOCH DER HERRGOTT GILT, welcher die Junggesellen des Ortes

---

930 Ralph Neuner, ältester Küchenbursche der Spergauer Lichtmeßgesellschaft 1996, in ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:13:11–0:14:34.

931 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....
SPERGAUER LICHTMESS – EIN JUNGGESELLENBRAUCH
Prod.: 1995/96; Publ.: 1996; Betacam SP; Farbe; 58 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Cornelia Ballhaus und Annette Schneider; Wissenschaftliche Beratung: Jürgen Jankofsky; Kamera: Edmund Ballhaus, Frank Duske; Kameraassistenz: Claudia Doll, Ulrike Schmidt; Ton: Cornelia Ballhaus; Schnitt: Birgit Alscher; Cornelia Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

lediglich am Rande erwähnt – nun die Gruppe der unverheirateten jungen Männer in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt, bemerkt der Autor:

> „Bereits im Jahre 1992 hatte erstmals ein Volkskundler aus Göttingen mit mir Kontakt aufgenommen, um mich auf einen dörflichen Brauch in einem Ort nahe bei Halle aufmerksam zu machen. Er verglich ihn mit Fastnachtsbräuchen, die sonst nur aus dem Süden Deutschlands bekannt sind und betonte die Dringlichkeit der Brauchdokumentation, da sein Ende abzusehen sei: Nach dem Ankauf des nahegelegenen Leuna-Geländes durch die französische Elf-Gesellschaft stand dem Ort Spergau vor den Toren Merseburgs ein gesellschaftlicher Wandel erheblichen Ausmaßes bevor. Nach einer ersten eher flüchtigen inhaltlichen Bestandsaufnahme und einem Ortsbesuch im selben Jahr ruhte die Idee, bis in einem Gespräch mit dem Heimatbund Sachsen-Anhalt das Thema erneut zur Sprache kam und als Ergebnis eine filmische Dokumentation des Brauches vor dem Hintergrund der zu erwartenden Wandlungsprozesse verabredet wurde. Beim Einstieg ins Thema und ins Feld war uns der seit Jahren mit der Dokumentation des Brauches beschäftigte Heimatkundler und Literat Jürgen Jankofsky behilflich. Daß beim zweiten Zugang mein Interesse größer war als beim ersten Besuch in Spergau, lag nicht nur an der nun bereits in Bewegung geratenen Umstrukturierung des alten Leuna-Werkes in eine gigantische Ölraffinerie und den damit ausgelösten gesellschaftlichen Veränderungen sondern auch an einem Erfahrungsprozeß, den ich bei einem vorhergehenden Projekt vorzeitig abgebrochen hatte: Wie bereits beschrieben, fiel die Dokumentation der Junggesellen in Martinfeld sehr distanziert aus; diese Distanz war mir aus meinen anderen Projekten fremd. Da es in Spergau um eine Gruppe von Junggesellen ging, die der in Martinfeld durchaus vergleichbar war, hatte ich auf einmal die Möglichkeit, dort den Verstehens- und Annäherungsprozeß fortzusetzen, wo ich ihn zuvor abgebrochen hatte: Wie in Martinfeld gibt es auch in Spergau eine organisierte und hierarchisch gegliederte Gruppe von Junggesellen; beide präsentierten sich allerdings bei sehr unterschiedlichen Anlässen in der Öffentlichkeit. Während dies in Martinfeld vor allem bei der jährlich stattfindenden Kirmes der Fall ist, findet in Spergau am Wochenende nach dem Lichtmeßtag im Februar ein Heischegang statt, der von den Junggesellen organisiert und durchgeführt wird. In beiden Orten sind die Junggesellen als Gruppe jedoch das ganze Jahr hindurch mehr oder weniger öffentlich aktiv."[932]

[932] Befragung Edmund Ballhaus 1997:455–456.

	0:00:00	*Vor-Titel-Sequenz:* Annäherung an das Thema	1:48
	0:01:48	Filmtitel	
1.	0:02:02	Die zwanziger Jahre	1:17
		1. Teil: Das Vorspiel [20:08]	
2.	0:03:19	*Der Lichtmeßschnaps:* 1. Das Brauen des Lichtmeßschnapses 2. Die Vorstellung der Küchenmädchen 3. Die Schnapsprobe	3:46
3.	0:07:05	*Die Figuren der Lichtmeß:* 1. Die Schwarzmacher 2. Die Sänger (1) 3. Der Erbsstrohbär 4. Der Lichtmeßwagen 5. Die Sänger (2) 6. Der Guckekastenmann 7. „Ein prickelndes Fieber ....“	13:20
4.	0:20:25	Die Vorbereitungen der Küchenmädchen	2:19
5.	0:22:44	Die Abnahme des Lichtmeßwagens	0:43
		2. Teil: Die Lichtmeß [31:15]	
6.	0:23:27	*In der Nacht:* 1. Zigeuner und Pferde 2. Das Schmücken des Bändermannes 3. Im Saal der „Linde“ 4. Der Morgenappell 5. Tanz am Feuer	8:41
7.	0:32:08	*Am folgenden Tag:* 1. Das Schwärzen der Mädchen 2. Auf den Straßen des Ortes 3. Im Feldschlößchen	5:39
8.	0:37:47	*Der Auftritt der Heischegänger:* 1. Der Bändermann 2. Der Registrator 3. Ralph Neuner, Eierfrauen, Wasserträger und Musikanten 4. Der Lichtmeßwagen 5. Die Wurststangenträger 6. Der Guckekastenmann 7. Der Erbsstrohbär 8. Die Sänger 9. Die Handelsleute 10. Die Soldaten	10:22
9.	0:48:09	Die Lichtmeßküche	1:20
10.	0:49:29	Der Ausklang am Nachmittag	2:06
11.	0:51:35	Am Abend im Saal der „Linde“	6:07
	0:57:42	Abspann	
	0:57:55	Filmende	

So zeigt der erste Teil dieses im Verlauf des Winterhalbjahres 1995/96 auf Betacam SP gedrehten Films die aufwendigen, mehrere Monate in Anspruch nehmenden Vorbereitungen der wichtigsten Figurengruppen (Küchenburschen und Küchenmädchen, Schwarzmacher, Sänger, Bärenführer und Erbsstrohbär, Karrenmannschaft und Guckekastenmann), von Statements der Brauchträger begleitet und durch historische Filmaufnahmen des Umgangs in den zwanziger Jahren ergänzt. Die zum Teil sehr persönlichen Schilderungen der Protagonisten vermitteln dem Zuschauer einen Eindruck vom Selbstverständnis der Brauchträger und einen unmittelbaren Einblick in die Hierarchie der Lichtmeßgesellschaft, an deren Spitze der älteste Küchenbursche steht.

Der zweite Teil dokumentiert nun detailliert den am Sonntag nach Lichtmeß (2. Februar) stattfindenden Heischegang[933] und das den Auftritt der Figuren begleitende Geschehen in den Häusern und auf den Straßen des Ortes, etwa den dem Umgang vorausgehenden Morgenappell, den Tanz am Feuer, das „Schwärzen" der Mädchen, die Bewirtung der Gäste in der Lichtmeßküche und schließlich den Tanz im Saal der „Linde", Höhepunkt und zugleich Abschluß dieses faszinierenden Übergangsritus. Neben den Heischegängern tritt hier immer wieder Protagonist Ralph Neuner in Erscheinung, ältester Küchenbursche des Jahres 1996 und neben dem Bändermann die wichtigste Figur der Lichtmeß, welcher den Zuschauer durch den gesamten Film begleitet und die 58-minütige Dokumentation zudem in einer Vor-Titel-Sequenz mit einem einführenden Statement eröffnet. Den Dreharbeiten ging jedoch zunächst eine intensive Feldforschung voraus, wobei auch der behutsame Einstieg ins Feld dazu beitrug, das Vertrauen der Gefilmten zu gewinnen und damit diese ungewöhnliche Innensicht überhaupt erst ermöglichte:

> „Für die Feldforschungsphase waren zu Beginn meine Kontakte zum Heimatbund Sachsen-Anhalt in Halle hilfreich, mit dessen Unterstützung das Projekt realisiert werden konnte. Wie bereits bei meinen anderen Filmprojekten bemühte ich mich um die Nähe zum Feld, die zum Verstehen der zuerst fremden Lebenswelten unerläßlich ist. Hilfreich für einen gelungenen Einstieg erwies sich bei der Kontaktaufnahme mit den Brauchträgern eine Vorführung meines Films SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, der bei den Beteiligten sehr gut ankam und offen-

933 „Bis zum Kriege wurde Lichtmeß auf den Tag, am 2. Februar also, gefeiert. Wir glaubten 1950 es sei besser, wir feiern künftig am Sonntag danach. Denn wer konnte sich damals schon erlauben, 3 Tage nicht auf die Arbeit zu gehen. Früher nahmen alle Urlaub, das ging. Ich war ja Landwirt, mein ganzes Leben lang, bis zur Rente. Aber die meisten Spergauer arbeiteten, wie gesagt, nicht mehr in der Landwirtschaft, sondern im Werk [den nahegelegenen Leuna-Werken – Anm. d. Verf.]." [Fritz K., Jahrgang 1920, zitiert nach Jankofsky 1992:12]

sichtlich den Eindruck hinterließ, daß ich auch ihrer Lebenswelt und ihrem Brauch gerecht werden könnte. Ebenfalls wichtig für den weiteren Verlauf der Kommunikation zwischen Filmteam und Protagonisten war die Tatsache, daß in der ersten Feldphase die Kamera nie zum Einsatz kam. Daß wir nicht jede Gelegenheit nutzten, um ‚unsere Aufnahmen' zu machen, wurde sehr wohl registriert. Ein Schlüsselerlebnis in dieser Hinsicht war für viele Beteiligte wahrscheinlich der ‚Wursttanz', auf den wir uns intensiv vorbereitet hatten. Insbesondere die Installation des Lichtes war mit großem Aufwand verbunden, es wurden insgesamt 5.500 Watt gesetzt. Als sich abends herausstellte, daß die Stromversorgung des Saals damit gefährdet und Kurzschlüsse zu erwarten waren, entschlossen wir uns kurzerhand, auf die Aufnahmen trotz der langwierigen Vorbereitungen ganz zu verzichten. Statt dessen verbrachten wir den Abend in einem Vorraum des Saales, in dem sich überwiegend die Küchenmädchen und Küchenburschen zur Organisation (Männer) und Versorgung (Frauen) aufhielten. Somit erlebten wir den Abend ganz aus der Perspektive der Beteiligten und wurden von ihnen dann auch partiell in die anstehenden Aufgaben einbezogen. Die behutsame Annäherung und das ernsthafte Interesse auch an den Vorbereitungen zur Lichtmeß und an den vielen Handlungen im Vorfeld des eigentlichen Brauches öffnete uns bald alle Türen. Da wir außerdem bei den unterschiedlichen Gruppen ein und aus gingen und dann auch bei sonst nicht der Öffentlichkeit zugänglichen Ereignissen anwesend waren, gehörten wir im Jahre 1995/96 eben dazu."[934]

Begleitet von der Stimme des ältesten Küchenburschen Ralph Neuner aus dem Off führt eine ausgedehnte *Vor-Titel-Sequenz* [ab 0:00:01] mit Aufnahmen einer ausgelassenen nächtlichen Feier auf einem verschneiten Platz in der Ortsmitte von Spergau, wo sich am frühen Morgen des Lichtmeßtages die Küchenburschen mit ihren Küchenmädchen und zahlreiche weitere Brauchträger und Dorfbewohner um ein großes Feuer versammelt haben, den Zuschauer auf eine recht unkonventionelle Weise an das Thema heran: „Doch das Ziel, was äh .... was ich habe und wo ich och unterstützt werde von allen anderen fünf Küchenburschen hier mit, daß wir versuchen Spergau hier zu repräsentieren, mit unserer ganzen Gesellschaft so zu repräsentieren, daß 'n ordentliches Bild entsteht und nich' daß im Endeffekt jesacht wird: ‚Na ja gut, die sind jetzt durchs Haus jezochen, haben da ihren Schnaps jetrunken, und haben uns da Geld abjeknöpft und das war's.' Und das fällt im Endeffekt dann auf uns sechs zurück und ganz speziell immer auf den jeweiligen ältesten Küchenbur-

934 Befragung Edmund Ballhaus 1997:458.

schen."[935] Darauf setzt Ralph Neuner seine Ausführungen im On fort, während er mit zwei weiteren jungen Männern – Küchenburschen wie er selbst und bereits in den vorangegangenen Einstellungen während der Feier auf dem Bäkkerplatz in Erscheinung getreten – an einem Tisch beim Bier sitzt: „Küchenbursche war eigentlich immer schon mein Ziel. Das läßt sich vielleicht für viele Außenstehende, die das so ...., die das so sehen, die sehen die Lichtmesse, o.k., warum wollen die das machen, läßt sich eigentlich och nur schwer erklären. Ziel war es deswegen, weil ich der Meinung bin, wenn man als Lichtmeßfanatiker, der ich ja bin und alle fünf andern Küchenburschen ja auch noch mit, muß man einfach och für die Lichtmesse was tun und muß diese Lichtmesse dann och organisieren mit, das is' eigentlich 'n erstrebenswertes Ziel. Und jetzt hab' ich's irgendwie jeschafft, jetzt bin ich der älteste Küchenbursche wo wahrscheinlich dann och ...., wahrscheinlich och in der Hoffnung der Leute steh', daß ich denn aufhöre, [alle drei lachen] denn ich spüre schon sämtliche Sägen an meinem Stuhl und noch irgendwelche Äxte hinter meinem Rücken, aber das wird sich dann am Montag zeigen. Bis dahin werd' ich mir's überlegen, ob ich aufhöre oder nicht aufhöre, aber ich denke mal, wenn man eigentlich ältester Küchenbursche gewesen is', isses eigentlich das Ziel, was man eigentlich erreichen wollte ...."[936] Nach einem kurzen Zwischenschnitt, welcher Ralph Neuner mit dem neben ihm sitzenden Küchenburschen bei Vorbereitungen für den Auftritt am Lichtmeßtag zeigt, meldet sich jetzt dieser zu Wort und bringt das Gespräch kurz und knapp auf den Punkt: „Ich fürchte mich schon, hier nur dran zu denken, daß ja wo ich dann mal die Mütze hinjelecht habe und dann .... muß draußen stehn, zugucken."[937]

In Hinblick auf diesen Übergangsritus, dessen Bedeutung – sowohl für die Brauchträger als auch für die Dorfgemeinschaft insgesamt – bereits in den Äußerungen der beiden Küchenburschen zu Beginn des Films anklingt, betont Edmund Ballhaus:

> „Es sind die Jugendlichen selbst, die im Film mitteilen, was der Brauch für sie bedeutet. Immer wieder kommen sie auf die Verbundenheit mit der Lichtmeßgesellschaft und vor allem auf ihr großes Ziel zu sprechen: Sie möchten sich nicht aus ihrer Jugendzeit verabschieden, ohne einmal ältester Küchenbusche gewesen zu sein. Ihm obliegt die Organisation des Festes, er beweist seine Fähigkeiten vor der sehr interessierten Dorföffentlichkeit – oder er versagt. Der hinter dem Brauch liegende Sinn, die Kontinuität sozialer Ordnungen durch eben diejeni-

935 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:00:10–0:00:37.
936 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:00:38–0:01:35.
937 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:01:37–0:01:47.

gen bestätigen und erneuern zu lassen, die gerade ihre Erfahrungen beim Herantasten, Erreichen und Überschreiten der von der Gesellschaft gesetzten Grenzen machen, erweist sich als raffinierte Sozialisationsübung [....] Wer als Außenstehender lediglich die Überschreitungen zur Kenntnis nimmt, den Brauch als Überlieferung uralter Rituale oder auch nur als pittoreskes Verkleidungsspektakel erlebt, übersieht seine wesentlichen Elemente."[938]

Nachdem der Autor den Film mit einem Statement seines Protagonisten eröffnet, das heißt auf einen einführenden Kommentar[939] verzichtet und bereits in der ersten Einstellung Ralph Neuner – dem ältesten Küchenburschen der Lichtmeßgesellschaft[940] von 1996 und damit neben dem Läufer bzw. Bändermann die zentrale Figur dieses Übergangsritus – das Wort erteilt hat, wendet er sich nach Einblendung des Filmtitels [ab 0:01:48] in der *ersten Sequenz* [ab 0:02:02] zunächst der Geschichte des Brauches zu. Verschiedene Ausschnitte aus historischen Filmaufnahmen[941] vermittelt dem Zuschauer nun in Form eines kurzen Rückblickes einen ersten Eindruck von der Brauchausübung vor etwa sieben Jahrzehnten. Dabei verweist die Kommentarsprecherin auch auf den Wandel, welcher mittlerweile in Hinblick auf seine wissenschaftliche Deutung[942] eingetreten ist: „In den zwanziger Jahren stieß der Volkskundler Hans

---

938 Befragung Edmund Ballhaus 1997:457.

939 Bei einem Kommentaranteil von lediglich 5:50 (10,1 %) erteilt der Film seinen Protagonisten mit insgesamt 10:19 (17,8 %) recht ausführlich das Wort [vgl. Tabelle Seite 465] und läßt darüber hinaus vor allem seine eindrucksvollen Bilder sprechen.

940 „Die Lichtmeßgesellschaft ist streng hierarchisch geordnet. Von Lichtmeß zu Lichtmeß steigt man von Figur zu Figur auf. Beginnend als Eierfrau oder Pritscher wird man Schwarzmacher, Soldat, Wurststangenträger, Vogel .... vielleicht Registrator oder Bändermann und endlich Küchenbursche. Die Position des 1. Küchenburschen erreicht zu haben, ist eine ehrenvolle Sache in Spergau, lange vor und lange nach dem Fest steht der ‚Älteste' im Mittelpunkt des Interesses. Nicht nur einmal sollen Verlöbnisse in Spergau gescheitert sein, da der Bräutigam vor der Ehe unbedingt noch einmal Küchenbursche werden wollte! Andererseits sind in Spergau ‚Lichtmeßpaare' nicht selten ...." [Jankofsky 1992:4]

941 DIE LICHTMESS IN SPERGAU
Autoren: Hans Hahne und Heinz Julius Niehoff; Landesanstalt für Vorgeschichte Halle, 1925.

942 „Nach wie vor verlieren sich die Ursprünge des Spergauer Lichtmeßfestes [....] im Dunkel, gibt es vor allem mangels schriftlicher Quellen keine eindeutigen Erklärungen des vielschichtigen Festgeschehens und des überaus vielgestaltigen Figurenensembles. Hilfreich scheinen da unbedingt Kontakte zu Gemeinden mit ähnlich gelagerten Bräuchen, Glinde bei Schönebeck, Oberkatz bei Meiningen, Obererdingen bei Karlsruhe und nicht zuletzt Grosselfingen bei Hechingen, obwohl hier nicht Lichtmeß, sondern am schmutzigen Donnerstag aller fünf Jahre das sogenannte Narrengericht begangen wird; doch allein erstaunliche Ähnlichkeiten in der Phänomenologie dürften zu eingehenden Vergleichen drängen. [....] Eines läßt sich jedoch schon mit Bestimmtheit sagen: die

Hahne auf einen dörflichen Junggesellenbrauch: Die Spergauer Lichtmeß. Sie faszinierte den Wissenschaftler so sehr, daß er sie im Film dokumentieren ließ. Er interpretierte den Brauch als Überbleibsel eines heidnischen Vorfrühlingsfestes und übersah dabei ganz die Bedeutung, die er für die jungen Männer des Ortes hatte. Ein Dorfbewohner erinnert sich: 1922 erklärte uns Professor Hahne in der Backstube von Bäckermeister Rauschenbach, was die Lichtmeß eigentlich bedeutet, den ganzen Werdegang, die Figuren eben: Frühlingserwachen, könnte man sagen, feiern wir.'"[943] Das stumme Schwarzweiß-Material zeigt in verschiedenen Einstellungen Mitglieder der Lichtmeßgesellschaft auf ihrem Heischegang von Haus zu Haus über die damals noch ungepflasterten Straßen Spergaus, wobei sich die Kamera zunächst auf die Figur des Bändermannes konzentriert, welcher den Zug anführt, im weiteren Verlauf aber auch Schwarzmacher, Musikanten, die Sänger in ihren Vogelkostümen und auf der Straße tanzende Eierfrauen mit Schirmen und großen Kiepen ins Bild kommen läßt.

Mit den nun folgenden Aufnahmen des Ortes und der über seine Dächer hinweg erkennbaren, ausgedehnten Werksanlagen des ehemaligen Industriekombinates Leuna führt der Kommentar den Zuschauer wieder in die Gegenwart zurück und leitet damit zugleich zur zweiten Sequenz über: „Über ein halbes Jahrhundert später ist das Dorf kaum wiederzuerkennen. Spergau ist fast vollständig von der chemischen Großindustrie eingekreist. Die französische ELF-Gesellschaft baut in seiner Feldmark eine der größten Ölraffinerien Europas. Dennoch, für die Junggesellen des Ortes ist die Spergauer Lichtmeß nach wie vor das bestimmende Thema des Winters."[944]

Nach diesen beiden ersten, als Heranführung an das Thema gedachten Sequenzen wendet sich der Film den vielfältigen Vorbereitungen zu, welche dem eigentlichen Umgang vorausgehen. In Hinblick auf diese sich über Monate erstreckende Vorphase,[945] deren Darstellung er mit 20:08 etwa ein Drittel der gesamten Filmlaufzeit einräumt, bemerkt der Autor:

Spergauer Lichtmeß ist zweifellos einer der originellsten und bewahrenswertesten Bräuche Sachsen-Anhalts." [Jankofsky 1992:4–5]

943 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:02:04–0:02:44.

944 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:02:50–0:03:16.

945 „Als ich Ältester war, fingen wir im August, September mit den Vorbereitungen an. Ich hatte mir das ganze Material vom vergangenen Jahr geholt, suchte mir heraus, wer nach Alter und Rangfolge mit mir Küchenbursche sein müßte, fragte an, machst du mit? Klar, das geht schnell. Jeder Küchenbursche zahlt erstmal in die Lichtmeßkasse ein, um das Wichtigste vorfinanzieren zu können. Das fiel mir als Student manchmal nicht leicht. Dann trifft man sich und teilt die Posten auf. Wer besorgt Erinnerungsgläser zum Beispiel, wer kümmert sich um die Plakate, wer um die Musikgruppen .... Dann treffen sich die Burschen einmal im Monat, konkretisieren weitere Aufgaben: Wer bereitet die Wurst-

„In Spergau treffen sich im frühen Winter die Küchenburschen – dies sind die sechs ältesten Junggesellen der Lichtmeßgesellschaft – zum ‚Lichtmeßschnapsbrennen'. Es folgt dann eine Reihe von Handlungen und Ereignissen, die zum einen der Vorbereitung des Heischegangs und der davor liegenden öffentlichen Veranstaltungen, zum anderen der Festigung und immer wieder neuen Formierung der Junggesellengruppe dienen, die in Spergau den Namen ‚Lichtmeßgesellschaft' trägt. Die ‚Küchenburschen' stehen der Lichtmeßgesellschaft vor, sie – und vor allem der älteste Küchenbursche – sorgen für den ordnungsgemäßen Ablauf des Umgangs, die Organisation des gesamten Festes liegt in ihren Händen. Von den Brauchausübenden werden sie ohne Einschränkung als Führer anerkannt. Auch bei den Küchenburschen gibt es eine klare Hierarchie vom sechsten bis zum ersten Küchenburschen. Je nachdem, wie viele Jugendliche aufgrund von Heirat, Wegzug oder aus anderen Gründen aus der Lichtmeßgesellschaft ausgetreten sind, rücken die Beteiligten in der Hierarchie der Gruppe auf, bis sie vielleicht irgendwann die ersehnte Position des ältesten Küchenburschen erreicht haben werden."[946]

Folglich behandelt der Autor mit der *zweiten Sequenz* [ab 0:03:19] zunächst die Zubereitung des Lichtmeßschnapses, wobei zu Beginn der ersten, sehr eindrucksvollen Einstellung ein überdimensionales Rührholz, wie es sonst nur in Großküchen Verwendung findet, allmählich aus den Dampfschwaden über einem großen Kessel auftaucht, wo es durch die heiße Flüssigkeit bewegt wird, und erst ein Aufziehen des Kamerazooms und ein leichter Kameraschwenk den mit dem Umrühren betrauten Küchenburschen ins Bild kommen läßt, so daß jetzt das gesamte Geschehen erkennbar wird: „Der neue Lichtmeßschnaps. Ihn zu brauen ist das Privileg der sechs Küchenburschen. Als vierzehnjährige sind sie in die Lichtmeßgesellschaft aufgenommen worden. Im Laufe der Jahre sind sie ihrem Ziel, einmal ältester Küchenbursche zu werden,

---

tänze vor, wer geht zur Gemeinde und zu den Behörden, stimmt da alles ab, wer besorgt vom Theater die Uniformen, wer kümmert sich um die Küchenmädchen und so weiter. Als ich Ältester war, machte nur noch ein Küchenmädchen vom vergangenen Jahr mit, da möchte man sich schon kümmern, da muß alles genau erklärt werden. Dann muß die erste Versammlung der Gesellschaft vorbereitet werden, um Weihnachten herum. Wenn der Termin im ‚Feldschlößchen' steht, verkündet der Buschfunk schon alles weitere. Darum braucht man sich eigentlich nicht zu kümmern, da weiß jeder, den's betrifft, wann er wohin zu kommen hat. Zur ersten Lichtmeßversammlung werden dann sämtliche Teilnehmer vom Ältesten namentlich und altersmäßig erfaßt, dann die Positionen eingeteilt, Abgaben festgelegt, Termine bekanntgegeben, Aufgaben angewiesen." [Küchenbursche Jens L., Jahrgang 1961, zitiert nach Jankofsky 1992:6]

946 Befragung Edmund Ballhaus 1997:456–457.

immer näher gekommen."[947] Während Ralph Neuner hier gemeinsam mit drei weiteren Küchenburschen den Lichtmeßschnaps zubereitet und schließlich noch mit einer letzten Zutat abschmeckt, stellt die Kommentarsprecherin den Protagonisten dem Zuschauer vor: „Ralph Neuner hat es geschafft. Als ältester unverheirateter Junggeselle steht er in diesem Jahr an der Spitze der Lichtmeßgesellschaft."[948]

Darauf wendet sich der Autor in der nächsten Einstellungsfolge nun den Küchenmädchen zu, Partnerinnen der zuvor gezeigten Küchenburschen und damit einzige weibliche Brauchträger, welche hier während eines gemütlichen Beisammenseins in einer Wohnung ein Trinklied einüben: „Nur sechs unverheiratete Frauen, die Küchenmädchen, gehören der Lichtmeßgesellschaft an. Sie übernehmen bei den Festanlässen die traditionellen Aufgaben. Heute bereiten sie sich auf ein wichtiges Ereignis vor. Am Abend werden sie sich mit den Küchenburschen treffen, um den diesjährigen Lichtmeßschnaps zu probieren."[949]

An diese Vorstellung der Küchenmädchen schließt sich nach einem kurzen Zwischenschnitt, welcher einen älteren Spergauer beim Überqueren einer der gepflasterten Straße des Ortes zeigt, die obligatorische Schnapsprobe an.[950] Hierbei bietet der bereits sichtlich angetrunkene Ralph Neuner in Gegenwart der übrigen Küchenburschen den an einem Tisch sitzenden Küchenmädchen eine Flasche des hochprozentigen Gebräus an: „Die ausgiebige Probe des neuen Lichtmeßschnapses erstreckt sich über die ganze Nacht. Es ist nur einer von etlichen feierlichen Anlässen, die dem Lichtmeßwochenende vorausgehen."[951] Anschließend tanzen, singen und schunkeln alle Anwesenden zu den Klängen von Monty Phythons „Always Look on the Bright Side of Life". In Hinblick auf die Entstehung dieser stimmungsvollen Aufnahmen betont Edmund Ballhaus:

---

947 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:03:21–0:03:38.

948 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:03:50–0:03:59.

949 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:04:25–0:04:45.

950 „Wenn wir Mädchen dann zum Schnapsbrennen kamen, war der Lichtmeßschnaps immer schon fertig. Geheimnis der Burschen. Wir haben dann immer ein bißchen gegrillt, trotz daß Winter ist, saßen zusammen, erzählten, was zur vergangenen Lichtmeß los war, all die Erinnerungen. Neue gucken da meist recht komisch. Aber wir müssen uns ja alle gut kennenlernen. Der Jens hat das immer so schön gemacht, sagte, so jetzt setzen wir uns mal pärchenweise. [....] Man kann sich seinen Burschen oder die Burschen sich ihr Mädchen nicht aussuchen, wer mit wem zusammen kommt, geht [....] streng nach Geburtsdatum." [Küchenmädchen Silke B., Jahrgang 1966, zitiert nach Jankofsky 1992:36–37]

951 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:05:08–0:05:19.

„Zu den wichtigen Aktivitäten in der Vorlichtmeßzeit gehört das ritualisierte Brennen des Lichtmeßschnapses, das den sechs Küchenburschen vorbehalten ist. Abends laden sie die sechs Küchenmädchen zur Schnapsprobe ein. Zu diesem Anlaß haben Außenstehende überhaupt keinen Zutritt. Es war als deutliches Signal eines mittlerweile entstandenen Vertrauensverhältnisses zu verstehen, daß ich dort drehen durfte (dies waren im übrigen die bisher einzigen Aufnahmen, die ich ohne jede Hilfe realisierte). Folgerichtig wurde mit den Sängern (Vögel) und den Küchenburschen vereinbart, daß sie zur Sichtung und ‚Abnahme' des Grobschnitts von uns eingeladen würden. Mittlerweile ist ein regelmäßiges Treffen der am Film Beteiligten institutionalisiert worden, es findet einmal im Jahr in unserem Haus in der Nähe von Göttingen statt."[952]

Im Verlauf der *dritten Sequenz* [ab 0:07:05] stellt der Autor in sieben verschiedenen Einstellungsfolgen die wichtigsten Figuren der Lichtmeß vor, indem er auf einen kurzen Ausschnitt aus dem stummen Schwarzweiß-Material von Professor Hahne aus den zwanziger Jahren, dem ein historischer Zwischentitel vorangestellt ist, jeweils seine eigenen, im Winter 1995/96 gedrehten Aufnahmen folgen läßt, um auf diese Weise unmittelbar in die Gegenwart zurückzukehren und nun die Brauchẗräger bei ihren vielfältigen Vorbereitungen für den Umgang am Lichtmeßtag zu beobachten, begleitet von ihren detaillierten und oftmals sehr persönlichen Schilderungen.

Von einem entsprechenden Zwischentitel („Die Schwarzmacher") eingeleitet zeigt der erste historische Filmausschnitt der Sequenz das „Schwarzmachen" von zwei Mädchen (ihnen wird das Gesicht mit Ruß geschwärzt) auf einer Straße des Ortes. Anschließend gewährt die Kommentarsprecherin zu aktuellen Aufnahmen von vier jungen Männern,[953] welche in einem Wohnzimmer mit

952 Befragung Edmund Ballhaus 1997:458–459.

953 „Gut, daß seit Jahren neben den großen und farbenprächtigen Schwarzmachern heute auch zahlreiche kindliche Schwarzmacher und Pritscher durchs Dorf jagen. Denn vor allem durch geburtenschwache Jahrgänge bedingt herrscht in letzter Zeit ‚Personalnot' in der Lichtmeßgesellschaft. Nur 5 Pritscher und 12 Schwarzmacher pritschten und schwärzten zur Lichtmeß 1992. Dabei war diese Figurengruppe nicht selten schon weit über 30 Spergauer stark. Man muß wohl abwarten, wie sich manches weiterentwickelt, ob die Lichtmeßgesellschaft sich auch weiter wie eh und je nach den alten, ungeschriebenen Brauchgesetzen rekrutieren kann: Mitglied kann nur werden, wer 1.) Spergauer, 2.) mindestens 14 Jahre alt, 3.) männlich und 4.) unverheiratet ist. Ausnahmen bestätigen auch diese Regeln: 4 ‚alte Herren' dürfen den Milchkannenträger, den Bär und die Pferde darstellen. Und 6 volljährige, doch unverheiratete weibliche Wesen werden Partnerinnen der Lichtmeßältesten, der Küchenburschen, werden Küchenmädchen." [Jankofsky 1992:4]

Ausbesserungsarbeiten an den Hüten ihrer Kostüme beschäftigt sind, dem Zuschauer zunächst einen Einblick in die Hierarchie der Lichtmeßgesellschaft: „Die Vorbereitungen der Lichtmeßteilnehmer laufen auf Hochtouren. Die Schwarzmacher bessern die Kostüme aus, die ihnen ihre Vorgänger hinterlassen haben. Je nachdem, wie viele Männer, fast immer wegen Heirat, aus der Lichtmeßgesellschaft ausgeschieden sind, rücken die Jugendlichen nach in eine in der Hierarchie höherstehende Figurengruppe. Die Schwarzmacher stehen dabei noch ziemlich am Anfang ihrer Karriere."[954]

Nach einem zweiten Zwischentitel („Zwei Paare als Sänger") zeigt eine weitere Einstellung aus den zwanziger Jahren zwei als Vögel und zwei als Frauen kostümierte Spergauer beim Vortrag eines Liedes auf einem Platz in der Ortsmitte. In der anschließenden Einstellungsfolge proben nun mehrere moderne Brauchẗräger während eines gemütlichen Beisammenseins in einer Wohnung eines ihrer Lieder: „Die Vögel sind für die Gesänge des Heischegangs zuständig. In der Vorlichtmeßzeit treffen sie sich wöchentlich, um die Lichtmeßlieder einzuüben."[955] Hierbei lesen sie – ebenso wie ihre Vorgänger 70 Jahre zuvor – den Text aus großen Kladden ab und geben den Takt mit einer überdimensionalen Stimmgabel an.

Nachdem ein dritter, von einem entsprechenden Zwischentitel („Das Paar mit dem Erbsbär") eröffneter historischer Filmausschnitt einen Bärenführer mit seiner Frau und einem tanzenden Erbsstrohbär gezeigt hat, vermitteln die sich hieran anschließenden Aufnahmen aus den Jahren 1995/96 dem Zuschauer einen ersten Eindruck von den Strapazen, die mit der Darstellung einiger dieser Lichtmeßfiguren verbunden sind. Unterstützt von einem weiteren jungen Mann zwängt sich ein Brauchẗräger in ein aus Stroh gefertigtes, am Boden liegendes Bärenkostüm hinein: „Der Erbsstrohbär gehört neben den Pferden und den Milchkannenträgern zu den Figuren der Lichtmeß, die von verheirateten Männern übernommen werden dürfen. Sie müssen schwer tragen, ziehen, oder werden angebunden und getrieben. Dennoch ist der Andrang auf diese Posten groß. Sie werden hoch gehandelt."[956] Danach unterstützt ihn der Helfer beim Aufstehen, erste Bewegungsübungen in dieser schweren, die Beweglichkeit erheblich einschränkenden Kostümierung und ein noch etwas verhalten klingendes Brummen aus dem Mund des zukünftigen „Bären" beschließen diese schweißtreibende erste Anprobe.

Ein vierter, aus zwei kurzen Einstellungen und einem vorangestellten Zwischentitel („Das Paar mit dem Wagen") bestehender Filmausschnitt zeigt den

954 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:07:16–0:07:40.
955 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:08:07–0:08:16.
956 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:09:19–0:09:39.

von einer großen Menschenmenge begleiteten Lichtmeßwagen auf seinem Weg durch das Spergau der zwanziger Jahre. Anschließend rollt die Karrenmannschaft der neunziger Jahre ihren bunt bemalten, vierrädrigen Wagen – vor der Silhouette von zwei Kühltürmen der ehemaligen Leuna-Werke, welche sich drohend über den Dächern im Hintergrund erheben – durch die Straßen des Ortes und stellt ihn vor einer Gaststätte ab: „Eines der vielen Rituale der Vorlichtmeßzeit ist das ‚Karre versaufen'. In einer der Wirtschaften des Ortes stellt sich zu diesem Anlaß der neue Kutscher mit seinen Pferden vor. Während die alte Karre tatsächlich versoffen wird, muß die Karrenmannschaft ihre Tauglichkeit unter Beweis stellen. Eine besondere Blamage wäre der Diebstahl der vor der Wirtschaft abgestellten Kutsche."[957] Während die jungen Männer nun in der Gaststube in zum Teil stark ritualisierter Form ausgiebig und lautstark feiern und Ralph Neuner als ältester Küchenbursche über die Einhaltung der ungeschriebenen Regeln wacht, wechselt der Film in Form von kurzen Zwischenschnitten wiederholt zum Lichtmeßwagen vor der Gaststätte und zeigt dabei auch die Bemalung auf den Seitenwänden der Karre. Plötzlich springen der Kutscher und die übrige Karrenmannschaft von ihren Plätzen auf und rennen nach draußen, um auf der Straße den „Diebstahl" des Lichtmeßwagens durch junge Männer aus dem Dorf gerade noch zu verhindern.

Anschließend wendet sich Edmund Ballhaus nochmals den Sängern zu: Nach Einblendung des bereits bekannten Zwischentitels („Zwei Paare als Sänger") zeigt ein fünfter historischer Filmausschnitt ein zweites Sängerpaar vor dem Eingang eines Hauses. Durch einen Tonüberhang verbunden schließen sich zunächst weitere Aufnahmen von der Probe der Sänger in der zweiten Einstellungsfolge an, wobei diese nun gemeinsam ein Lied anstimmen, dessen letzte Zeilen dem Film seinen Titel gaben:

„Mein Name ist Reinhold Zwiebel,
ein eleganter Mann,
und wenn ich mich verliebe,
geht's niemand etwas an.
Meine Frau die ist 'ne Wespe,
sie gibt mir manchen Stich,
wo ich geh' und stehe,
da knufft und pufft sie mich.

Ach hätt' ich doch,
mein Mütterlein gefragt,
die hätt' es mir,
im voraus schon gesagt,
die hätte mir,
die Liebe ausgetrieben,
ach wär' ich doch,
ach wär' ich doch,
ein Junggesell' geblieben."[958]

Zu seiner Entscheidung, diese Passage des Lichtmeßliedes seinem Film als Titel voranzustellen, bemerkt der Autor:

957 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:10:15–0:10:38.
958 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:12:40–0:13:09.

„Daher verwundert auch der letztendlich gefundene Titel des Films ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN.... nicht: Er zeigt bereits den Schwerpunkt an, der sich als roter Faden durch den Film zieht. Der Abschied von der Kindheit als Ausgangspunkt, die lange Schwellenphase der Jugend, die bei der männlichen Jugend Spergaus von der Zugehörigkeit zur Lichtmeßgesellschaft geprägt ist, und zuletzt der schmerzhafte Abschied und der sehr bewußt vollzogene Eintritt in die Welt der Erwachsenen weisen die Spergauer Lichtmeß als Übergangsbrauch aus."[959]

Nun äußern sich drei der zuvor gezeigten, jedoch leider nicht mit Namen vorgestellten jugendlichen Sänger zu den Beweggründen für ihr Engagement in der lokalen Lichtmeßgesellschaft, zur Bedeutung der Figuren und zur sozialen Stellung der Brauchẗräger innerhalb der Dorfgemeinschaft: „Man is' eijentlich, würd' ich sagen, aufjewachsen mit dem Fest und man hat ...., während oder von klein an is ...., hat man die janzen Figurengruppen erlebt und je weiter man in der Hierarchie nach oben kommt, desto mehr hat man och diese ...., dieses Jefühl für die Lichtmesse entwickelt und erlebt och die Posten aktiv mit. Und dann wär's, sagen wir mal, unvollendet wenn man zwischendurch einfach abspringt, also wenn man nicht diese Leiter bis oben mitgeht, würd' ich sagen. Es ist einfach wirklich so, daß man versucht, so viele Positionen wie möglich mitzunehmen und man, in Anführungsstrichen und ...." „.... und dann den Posten als Küchenburschen, wo man ja dann als oben dran mitsteht, wo man das Fest an sich organisiert, das ist dann eigentlich der Höhepunkt, wo man sagen kann: So, ich habe für die Lichtmesse das und das jetan, ich habe das und das organisiert. Da kann man dann sagen: So, das ist der Höhepunkt, und jetzt tret' ich ab.'" „Die Lichtmeß' ...." „.... ist meine Lichtmeß' ...." „.... übertrieben ist meine Lichtmeß', ich hab' der meinen Namen aufjeprägt, oder ich hab' was besonders Schönes draus jemacht oder man kann eben sein Leben lang stolz drauf sein. Das ist eigentlich der Sinn, würd' ich sagen, da bis zum ältesten Küchenburschen hoch ...." „Das is' ja, da kannste dann wirklich sagen, 'es Schicksal liecht in meinen Händen, weil wenn de's versaut hast, dann hastes versaut ...." „.... bis auf dein Lebensende ...." „.... aber bis auf's Lebensende, da kannste nur ens machen: Entweder du hängst dich am nächsten Baum uff oder du ziehst weg." [Allgemeines Gelächter][960]

Der Faszination dieses von den Protagonisten hier sehr anschaulich beschriebenen Prozesses, bei dem jedes Winterhalbjahr eine weitere Stufe der Figurenhierarchie zu durchlaufen ist, so daß dieser Übergangsritus für die Brauch-

959 Befragung Edmund Ballhaus 1997:457.
960 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:13:11–0:14:34.

träger von Jahr zu Jahr an Bedeutung gewinnt und damit für zahlreiche Jugendliche des Ortes zu einer prägenden Erfahrung wird, konnte und wollte sich auch Edmund Ballhaus nicht entziehen:

> „Dieser Weg vom Eintritt in die Gruppe der unverheirateten jungen Männer des Dorfes bis zum schmerzhaften Abschied aus einer verschworenen Gemeinschaft war es, der mich im Verlauf der Feldforschung immer mehr in den Bann zog. Ich betone das, weil meine emotionale Beteiligung und mein Dokumentationsschwerpunkt wiederum dem Abschied und dem Verlust galt, wenn auch in diesem Fall dem vom Lebenslauf und nicht von weltlichen Mächten vorgegebenen Verlust von einer liebgewonnenen Lebensweise, aber auch von Lebenszeit. Dieser bevorstehende schmerzhafte Abschied ist übrigens den Beteiligten von Beginn ihrer Laufbahn in der Lichtmeßgesellschaft an bewußt; einerseits wollen sie in der Lichtmeßkarriere zum ersten Küchenburschen aufsteigen, andererseits haben sie Angst vor dem Ausstieg aus der sorglosen Zeit der Jugendlichkeit und der Verbundenheit in der Gemeinschaft Gleichgesinnter."[961]

Auf diese Schilderung der Sänger folgt ein ebenfalls durch einen Zwischentitel („Der Guckkastenmann") eröffneter sechster historischer Filmausschnitt, in welchem ein kostümierter Brauchträger, unterstützt von einem jungen Helfer, einer interessierten Dorfbewohnerin einen Blick in das Innere des von ihm auf dem Rücken getragenen Guckkastens gewährt. Darauf wechselt der Film in das Spergau des Jahres 1995/96 und zeigt einen leider ebenfalls nicht mit Namen vorgestellten jungen Mann, welcher am Wohnzimmertisch die Beleuchtung an dem von ihm gebauten Guckkasten ausprobiert. Nachdem er dem Zuschauer die Details seiner Konstruktion erläutert hat, beschreibt er, während sich seine ausgesprochen desinteressiert gebende Freundin mit weiteren Arbeiten für den bunt dekorierten Guckkasten beschäftigt, seinen Werdegang innerhalb der Lichtmeßgesellschaft und weist damit auf die bereits von den Sängern in der vorhergehenden Einstellungsfolge betonte Bedeutung des Brauches für die Gruppe der männlichen Dorfbewohner hin: „Das soll Spergau darstellen im Jahr 2000, wie ich mir das so vorstelle, wie hier der Bürger dann lebt: Einfamilienhaus – das ist der Durchschnittsbürger – 'n Porsche Cabrio vielleicht, und das nötige Kleingeld dazu dann .... Spergau im Jahr 2000 durch die Raffinerie, 2000. [Hier zeigt ein Zwischenschnitt einen Blick in das Innere des geöffneten Guckkastens] Vom Anfang bis zum Ende, mit dreizehn Jahren angefangen, als Eierfrau oder Pritscher, man hat sich dann hochgearbeitet mit sämtlichen Leuten und so weiter bis man dann irgendwann nach vielen, vielen

[961] Befragung Edmund Ballhaus 1997:457.

Jahren den ältesten Küchenburschenposten innehat. Das ist eijentlich das begehrteste. Und eijentlich isses so, daß man als Spergauer ...., den Posten muß man einfach gemacht haben, um mitreden zu können, das is' .... Es wird einem in die Wiege jelegt als kleines Kind schon, Lichtmeß' ist das Fest, da gibt's och keene Entschuldigung. Wer Lichtmesse nich' mitmacht, is' keen Spergauer. [Und nun an seine Freundin gewandt, deren Hände währenddessen in Großaufnahme beim Beschriften einer weiteren Dekoration für den Katen gezeigt werden:] Ja?" [Darauf die junge Frau, ohne von ihrer Arbeit aufzuschauen:] „Hmhm ...." „Das is' ...., das liecht irgendwie im Blut, man kann das schlecht beschreiben, warum das so ist. Ob das das Zusammenjehörigkeitsgefühl is', daß wirklich die Jugend von, sagen wir mal von zehn bis knapp dreißig Jahre wirklich da zusammen is' und zusammenhält und zusammen feiert, das is' ziemlich selten und das is' das wahrscheinlich, was so reizt an der ganzen Sache. Und daß wirklich auch fast jeder Spergauer der Sache entgegenfiebert und da wirklich unheimlich Verständnis dafür aufbringt, für die ganze Lichtmeß'. Und deshalb denk' ich mal, daß sie das auch versteht [seine Freundin lacht], daß ich ältesten Küchenburschen machen möchte, weil sie ja selber Küchenmädchen jemacht hat und den ganzen ...."[962] Gegen Ende seiner Darstellung kann die junge Frau offenbar nicht mehr an sich halten und ergreift jetzt doch noch das Wort: „Aber ich hab' nie ältestes Küchenmädchen jemacht und dann mußt du auch nich' ältesten Küchenburschen machen ...." „Doch ...." „Na ja, da kann ich mich sowieso nich' durchsetzen, in Bezug auf Lichtmeß', da haben Frauen sowieso nichts zu sagen, absolut gar nichts." „Und da steht mein Schwiegervater voll hinter mir, der unterstützt mich da voll, [seine Freundin lacht] Schwiegermutter zwar nich' so, aber Schwiegervater auf jeden Fall, und jeder männliche Spergauer sicher auch."[963]

Neben der Begeisterung und dem Engagement, die aus der Schilderung dieses Brauchträgers sprechen, welcher als Guckekastenmann in der Hierarchie der Lichtmeßfiguren noch relativ weit unten steht, vermittelt die Sequenz anhand der Reaktionen seiner Freundin eine erste Ahnung von der Rolle der Mädchen innerhalb des von den männlichen Dorfbewohnern dominierten Brauchgeschehens. So bemerkt der Autor zu den Aufgaben der Frauen, welche auch im weiteren Filmverlauf fast ausschließlich in Verbindung mit den männlichen Brauchträgern gezeigt werden und lediglich in der nun folgenden vierten Sequenz die Möglichkeit erhalten, ihre eigene Sicht auf diesen Junggesellenbrauch darzulegen:

> „Im Prozeß dieses Übungsfeldes mit Freiräumen und Grenzsetzungen spielen die Mädchen nur eine untergeordnete Rolle, sie übernehmen

962 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:14:57–0:16:26.
963 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:16:27–0:16:53.

in geringer Anzahl die traditionellen ihnen zugewiesenen Aufgaben. Der damit verbundenen Erneuerung und Verfestigung tradierten Rollenverhaltens konnte im Film nur am Rande nachgegangen werden, so wie überhaupt die Frage der Ungleichzeitigkeit des Brauches in einem hochindustrialisierten Raum im Rahmen des Filmprojektes keine Beantwortung finden konnte."[964]

Mit der sich hieran anschließenden, letzten Einstellungsfolge dieser Sequenz beendet der Film die Vorstellung der Lichtmeßfiguren. Nachdem zunächst ein siebter historischer Filmausschnitt mit vorangestelltem Zwischentitel („Das Paar mit dem Wagen") die Ankunft des Lichtmeßwagens, gezogen von zwei als Pferde kostümierten Brauchträgern, vor zahlreichen Schaulustigen im Zentrum des Ortes gezeigt hat, wendet sich der Autor wieder dem Spergau der neunziger Jahre zu, wo einige junge Männer in einer Scheune mit Dekorationsarbeiten an der bereits weitgehend fertiggestellten Lichtmeßkarre beschäftigt sind. Während sie nun damit beginnen, einen gerade herangeschafften alten Pflug mit einem neuen Anstrich für den Umgang am Lichtmeßtag zu versehen, berichtet einer der Brauchträger während der Arbeit von seinen im Laufe der Jahre gesammelten Erfahrungen: „Am meisten, muß ich sagen, hat mir Spaß jemacht die Posten, wo man eijentlich mit jemand zusammen war. Wurststange war da besonders schön, das war also 'n erlebnisreicher Tag, mit'm guten Freund zusammen gemacht, aber och der Bärenführer, das war eijentlich 'n tolles Erlebnis, so den ganzen Tag durchs Dorf zu rennen, rumzuhotten, das hat Spaß jemacht. Und dann würd' ich sagen, hat mich besonders, besonders beeindruckt eigentlich die beeden Lichtmessen, wo ich erster Küchenbursche war. Ich fand, das war eijentlich das größte von allem, so der krönende Abschluß von der Lichtmesse. Das Problem dabei is', wenn man dann den letzten, das letzte Mal mitmacht, also meistens, bei mir in dem Fall erster Küchenbursche war, dann kommt im Jahr danach 'n relativ tiefer Fall, wenn man dann so dasteht und hat mit der ganzen Sache nichts mehr zu tun. Das fand ich dann nich' so toll. Obwohl, im Jahr druff war ich wieder als Milchkanne dabei und muß sagen, das war och ganz ordentlich, aber es ist irgendwie nicht mehr so, als wenn man selber noch aktiv dabei ist. Irgendwie fühlt man denn schon fast, als wäre, äh, ja ein Lebensabschnitt zuende oder so was in der Art. Jedenfalls jing's mir so und wenn ich so die Leut' so sehe, manch' anderm geht das och so. Da bin ich eijentlich och, muß ich sagen, heilfroh, daß ich in diesem Jahr nochmal als Pferd mit dabei sein kann. Da is' man wenigstens irgendwie noch in der Truppe mit und kann, hat noch e bissel was vom Fest. Jedes Jahr geht das so in der Sylvesterzeit los, da wird man irgendwie, beziehungsweise das Fest macht richtig heiß förmlich. Man weiß, ah, jetzt

[964] Ballhaus 1999a:12–13.

is' demnächst Karre versaufen und dann kommt Wurstdisco, der musikalische Frühschoppen, Wursttanz und irgendwie merkt man dann, es is' e prickelndes Fieber. Und wenn dann Lichtmeß Früh' is', na dann is' sowieso alles zu spät. Jetzt im nachhinein, wenn ich die ganzen Jahre Revue passieren lasse, muß ich sagen, im Laufe der Jahre habe ich mich da fast irgendwie reinjesteigert, ich weiß auch nicht. Gelehrte reden ja drüber, über die Bedeutung des Lichtmeßfests und der einzelnen Figuren, aber ich würd' mal sagen, das is' ziemlich schwer, das heutzutage noch nachzuvollziehen, wie sich irjendwas entwikkelt hat. Und ob vor 2000 Jahren hier die alten Germanen mal übers Lagerfeuer gesprungen sind, das weiß wahrscheinlich auch keiner mehr so genau. Wichtig is' einfach, daß uns allen das Lichtmeßfest bissel Spaß macht, daß man Leute an dem Tag im Ort sieht, die man sonst das ganze Jahr nicht sieht, daß 'n bissel Familien zusammenjeführt werden und wir einfach uns als 'ne große Gemeinschaft fühlen und einfach unsern Spaß haben."[965]

In Hinblick auf diese sehr plastisch gestaltete Gegenüberstellung historischer und moderner Lichtmeßzeugnisse, die den Bogen von der Weimarer Republik bis in die ersten Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung spannt und dem Zuschauer damit nicht nur einen Eindruck von der Kontinuität dieses Brauches vermittelt, welcher lediglich während des Zweiten Weltkrieges und in den ersten Nachkriegsjahren zum Erliegen kam und selbst vierzig Jahre DDR überdauerte, sondern darüber hinaus auch die Brauchträger ausführlich zu Worte kommen läßt und auf diese Weise ein von persönlichen Einschätzungen und Gefühlen getragenes Bild dieses rite de passage entwirft,[966] betont Edmund Ballhaus:

> „Ein wesentliches Element des Films ist die Kenntnisnahme der Innensicht. Um dieses hervorzuheben, werden die Aufnahmen von den Vorbereitungen der genannten Gruppen mit historischen Filmaufnahmen konfrontiert, die zum Zweck der wissenschaftlichen Dokumentation in den zwanziger Jahren erstellt wurden. Dieses Dokument macht deutlich, wie sehr sich die beteiligten Wissenschaftler vom eigentlichen Sinn des Brauches ablenken ließen. Ihnen ging es um die Bestandsaufnahme von Figuren, um deren nachzuweisende historische Kontinuität und um den überregionalen Vergleich. Die Berichterstatter aus der Lichtmeßgesellschaft offenbaren eine andere Sicht auf die Dinge.

---

965 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:17:58–0:20:24.

966 Welche Bedeutung der Autor den Äußerungen seiner Protagonisten hier zumißt, zeigt sich allein schon anhand des Raumes, den diese Gegenüberstellung mit 13:20 (ca. 23 %) innerhalb des gesamten Films einnimmt – noch vor der den eigentlichen Heischegang an dem auf den Lichtmeßtag folgenden Wochenende zeigenden achten Sequenz mit 10:22 (ca. 18 %).

> Ihnen geht es um Erfahrungen in einer Gruppe Gleichaltriger, um Bestätigung und Bewältigung, um Aufstieg und Abschied, um ihre Rolle in der Lichtmeßgesellschaft, mehr noch vielleicht um ihre Rolle in der dörflichen Gesellschaft."[967]

Nachdem in der vorangegangenen Sequenz der Schwerpunkt auf dem Selbstverständnis der männlichen Brauchẗräger und damit auf der Bedeutung der Lichtmeß für die Gruppe der Junggesellen lag, wendet sich der Film mit der nun folgenden *vierten Sequenz* [ab 0:20:25] den als „Küchenmädchen" in den Brauchablauf einbezogenen jungen Frauen und ihren Aufgaben zu, womit dem Zuschauer erneut die traditionelle Rollenverteilung innerhalb des Lichtmeßgesellschaft vor Augen geführt wird. Während die sechs Küchenmädchen beim Schälen einer Unmenge von gekochten Kartoffeln gezeigt werden, eröffnet die Kommentarsprecherin das Geschehen mit einer kurzen Einführung: „Lichtmeßwochenende in Spergau. Die Küchenmädchen bereiten das Essen vor, mit dem sie am nächsten Tag Lichtmeßgesellschaft und Gäste bewirten."[968] Als darauf Protagonist Ralph Neuner und einige weitere Küchenburschen, die neben einem Tisch in einer gegenüberliegenden Ecke des Raumes zigarettenrauchend herumstehen, von einem der Mädchen aufgefordert werden, sie bei der Vorbereitung des Kartoffelsalates zu unterstützen, lehnen diese erwartungsgemäß dankend ab. Anschließend sprechen vier der weiblichen Brauchẗräger, während sie mit der Zubereitung des Essens fortfahren, über ihre Beweggründe, sich an der Ausrichtung der Lichtmeß zu beteiligen: [Erstes Küchenmädchen:] „Ich mach' mit erstmal, weil ich vom Alter her alt genug bin [sie lacht] und, tja, erstmal weil ich Spergauer bin und ich finde, daß jedes Mädchen wenigstens einmal mitjemacht haben muß." [Zweites Küchenmädchen:] „Und dann sieht man sich dann mal in der Freizeit, das is' eigentlich wirklich nur die Woche, die Wochen vor der Lichtmeß, wo man öfters so zusammen kommt ...." [Drittes Küchenmädchen:] „Sagen wir mal so: Den Spaß, den wir jetzt die Tage hier über haben, den habe ich zumindest das janze Jahr nich', also was ich hier lache ...." [Viertes Küchenmädchen:] „Also meine Mutti, die hat ja in Spergau einjeheiratet und die ärgert sich och, daß sie nie mitjemacht hat. Also wenn die das jetzt sieht, daß ich jetzt so mitmache bei den Vorbereitungen, also die hätt' auch jerne, also die würde jerne noch mal mitmachen, wenn's ginge." [Zweites Küchenmädchen erneut:] „Bei mir war's so: Mein Bruder, der macht im ersten Jahrgang mit, also so im Prinzip als Eierfrau, dies' Jahr macht er Registrator, der hat mich damals, war ich vielleicht zwölf, elf oder zwölf Jahre, hat er jesagt: ‚Na und, wie sieht's denn mit Dir aus, machst och mal Küchenmädchen mit.' Und da hab' ich jesagt: ‚Na klar!' Und

967 Ballhaus 1999a:12.

968 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:20:25–0:20:34.

da war ich zwölf Jahre alt. Und dann vor vier Jahren, '93 war's, da standen dann Timmy und ich weeß nicht wer's noch war, kamen dann zu mir und haben mich eben jefragt, ob ich Küchenmädchen mitmache dies Jahr, und da hab ich ohne Zögern jesagt: ‚Ja, ich mach' mit.'"[969]

Mit der *fünften Sequenz* [ab 0:22:44] kehrt der Film wieder zu den Vorbereitungen der männlichen Brauchträger zurück, wobei die Küchenburschen den nun endgültig fertiggestellten Lichtmeßwagen bei Schneetreiben unter lautem Holldrio aus der Scheune ziehen: „Am Tag vor dem Fest nehmen die Küchenburschen die mittlerweile fertiggestellte neue Karre ab."[970] Nachdem Ralph Neuner in seiner Funktion als ältester Küchenbursche Zigaretten und Spirituosen verteilt hat, begutachten alle den neuen Wagen und werfen einen Blick durch das Guckloch in der Seitenwand, während ein weiterer junger Mann das Ereignis fotografiert. Zuletzt gewährt die Kamera auch dem Zuschauer einen Blick auf die äußerst freizügigen Motive im Inneren der Lichtmeßkarre.

Während Edmund Ballhaus im ersten Teil des Films die wichtigsten Figuren der Lichtmeß vorgestellt, den Protagonisten ausführlich das Wort erteilt und die umfangreichen Vorbereitungen gezeigt, das heißt dem Zuschauer einen Eindruck des vielfältigen, dem Lichtmeßwochenende vorausgehenden Geschehens vermittelt und die Bedeutung dieses Übergangsritus sowohl für die Gruppe der Junggesellen als auch für die Dorfgemeinschaft insgesamt beleuchtet hat, wendet er sich mit der sechsten Sequenz [ab 0:23:47] nun dem Heischegang selbst zu, welcher seit der Wiederaufnahme des Brauches Anfang der fünfziger Jahre nicht mehr am Lichtmeßtag, sondern am auf den 2. Februar folgenden Sonntag stattfindet. Dieser beginnt mit dem frühmorgendlichen Wecken durch einige noch bei Dunkelheit mit zwei dekorierten Handwagen durch die verschneiten Straßen des Ortes ziehende, Tröten und Schalmeien blasende Lichtmeßteilnehmer, während zeitgleich in einer Wohnung die Küchenmädchen in schwarzer Oberbekleidung, mit weißen Schürzen und kleinen Häubchen – unterstützt von einer älteren Spergauerin – einen jungen Mann, welcher später dem Lichtmeßzug vorausgehen und die Heischegänger in den Häusern ankündigen wird, mit einem breiten weißen Spitzenkragen und langen, farbigen Seidenbändern als „Läufer"[971] bzw. „Bändermann"

969 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:21:21–0:22:43.

970 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:22:44–0:22:50.

971 „Zahllose Wünsche und Hoffnungen fürs kommende Jahr trug der Läufer früher durchs Dorf: Jede Jungfrau webte den Winter über ein Band für sein Kostüm. Und umliegende Dörfer schickten je ein Band. In den heute Leuna eingemeindeten Dörfern Ockendorf und Kröllwitz sowie dem Bad Dürrenberg eingemeindeten Kirchfährendorf wurde noch bis zum Ausbruch des 2. Weltkrieges der gleiche Brauch, wenn auch zeitlich versetzt,

kostümieren: „Es ist so weit: Der Lichtmeßtag beginnt mitten in der Nacht. Während die Zigeuner und die Pferde mit dem Pflug lärmend durchs Dorf ziehen, schmücken die Küchenmädchen den Bändermann. [Kurze Kommentarpause] Der Bändermann ist nach den Küchenburschen die ranghöchste Person der Lichtmeßgesellschaft."[972] Die von ihm in einigen Punkten als nicht ganz befriedigend erachtete Schwerpunktsetzung versucht der Autor offenbar dadurch zumindest etwas auszugleichen, daß er den wenigen, den weiblichen Brauchträgern vorbehaltenen Einstellungsfolgen[973] verhältnismäßig viel Raum gewährt – wie etwa hier mit 0:49 Länge[974] beim Schmücken des Läufers:

> „Im nachhinein läßt sich festhalten, daß das Hauptaugenmerk im Film auf der sozialen Funktion eines Übergangsbrauchs liegt und dessen Bedeutung vor allem aus der Innensicht erschließt. Fragestellungen wie etwa der zweifellos interessante Aspekt der gesellschaftlichen Ungleichzeitigkeit (hier insbesondere die Rolle der Mädchen) muß zurücktreten, da die filmische Erzählweise inhaltliche und dramaturgische Schwerpunkte setzen muß."[975]

Der folgende Teil dieser Sequenz zeigt zunächst zahlreiche Dorfbewohner, welche über die winterlichen Straßen der „Linde" zustreben, wo sich vor dem Gasthaus bereits eine größere Menschenmenge versammelt hat. Anschließend wirft die Kamera einen Blick auf die kostümierten Brauchträger im Inneren des Gebäudes: „Um sechs Uhr ist das ganze Dorf unterwegs. Treffpunkt der Lichtmeßgesellschaft ist der Saal der Linde, eine der beiden Wirtschaften im Ort. Hier finden sich alle Teilnehmer des Umzugs ein, um letzte Absprachen und Vorbereitungen zu treffen, um Texte und Auftritte noch einmal zu üben."[976] Hier warten bereits Schwarzmacher und Pritscher, der Kutscher und seine Pferde, Soldaten und Eierfrauen; und inmitten der übrigen Figurengruppen proben nun die Sänger in ihren Vogelkostümen mit „Im schönen Saaletale" nochmals eines ihrer Lieder, der Registrator studiert ein letztes Mal seine Aufzeichnungen, die Küchenburschen in schwarzen Anzügen, mit einer Papierblume am Revers und weißen Mützen – unter ihnen auch Protagonist Ralph Neuner – besprechen gemeinsam mit dem Bändermann, der mittlerwei-

---

begangen! Allein Spergau bewahrte im Zuge der Urbanisierung und trotz mehrfacher Eingemeindungsbestrebungen seine Eigenständigkeit." [Jankofsky 1992:4]

972 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:24:00–0:24:25.

973 Zu den wenigen, den weiblichen Brauchträgern vorbehaltenen Einstellungsfolgen zählen „Vorstellung der Küchenmädchen" (2. Sequenz, 2. Teil), „Die Vorbereitungen der Küchenmädchen" (4. Sequenz) und „In der Lichtmeßküche" (9. Sequenz).

974 Vgl. ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:24:10–0:24:59.

975 Ballhaus 1999a:13.

976 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:25:02–0:25:18.

le seine aus frischem Grün gefertigte und mit Frühlingsblumen dekorierte Krone trägt, Abfolge und Auftritte der verschiedenen Gruppen,[977] und auch der farbenprächtig gekleidete Bärenführer richtet dem Erbsstrohbär noch einmal das Kostüm. Von einer Kapelle begleitet formiert sich dann der lange bunte Zug und an der Kamera vorbei ziehen jetzt Guckekastenmann und Handelsleute, Schnurradmann und Sänger, Wurststangenträger und Eierfrauen, Soldaten und Schwarzmacher zum Saal hinaus. Nachdem eine Aufnahme aus dem Dachgeschoß eines gegenüberliegenden Gebäudes dem Zuschauer einen ersten Überblick über das Geschehen auf der von den Brauchträgern bevölkerten und von zahlreichen Schaulustigen gesäumten Straße vor der Gaststätte vermittelt hat, waltet zunächst der Registrator hoch zu Roß seines Amtes und ruft – von einem kurzen Kommentareinschub unterbrochen – nacheinander verschiedene Namen auf, welche von den Mitgliedern der Lichtmeßgesellschaft jeweils mit einem gemeinsam gebrüllten „Hier!" bestätigt werden: „Ferdinand Sausebraus?" – „Hier!" – „August Steifhahn?" – „Hier!" – „Felix Fliegenbein?" .... [Kommentarsprecherin: „Beim morgendlichen Appell verliest der Registrator die Phantasienamen der Anwesenden."[978]] „.... Ottmar Schlappsack?" – „Hier!" – „Wilhelm Duselstedt?" – „Hier!"[979] Daraufhin setzt sich der Zug der Lichtmeßfiguren mit dem Bändermann an der Spitze zu den Klängen von „Muß i denn, muß i denn zum Städtele hinaus" allmählich in Bewegung. Dabei wechseln sich mitten aus dem Geschehen heraus gedrehte Aufnahmen der Zugteilnehmer mit weiteren, von Frank Duske mit einer zweiten Kamera aus dem Obergeschoß eines Gebäudes aufgenommenen totalen bzw. halbtotalen Einstellungen ab, wobei eine dieser Aufnahmen zunächst den Registrator auf seinem Pferd beim Verlesen des Morgenappells und nach dem Aufziehen des Kamerazooms das gesamte Szenario auf der verschneiten Straße im Überblick zeigt.

---

977 „Ich bin als Ältester ganz früh mit raus, ging mit zum Blasen. Erstens konnte ich so und so nicht mehr schlafen, und zweitens wollte ich als Ältester von der ersten bis zur letzten Minute dabei sein. Ich habe als Ältester sehr darauf geachtet, daß alles pünktlich beginnt, weil ich den Eindruck hatte, daß die Feierei Jahr für Jahr mehr wurde, und sich am Abend dadurch alles unendlich in die Länge zieht. Vorm Umzug führt der Älteste noch die Anwesenheitskontrolle durch, sieht nach den Kostümen, meistens gibt's da aber keine Beanstandungen. Wenn der Umzug dann losgeht, hat man erstmal Angst, daß mit dem Pferd des Registrators etwas passieren könnte, daß es nicht ausbricht, rein in die Menge. Denn als Ältester ist man ja verantwortlich, für alles eben! Das ist schon ein komisches Gefühl. [....] Man muß als Ältester natürlich ständig kontrollieren, hier gucken, da gucken, auch schon mal sagen: trink mal einen weniger! [....] man muß ein bißchen steuern, daß der Zug nicht zu weit auseinanderreißt, man muß den Läufer meist ein bißchen bremsen, die Sänger ein bißchen antreiben, Kleinigkeiten, doch nicht unwichtig." [Küchenbursche Jens L., Jahrgang 1961, zitiert nach Jankofsky 1992:6–7]

978 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:28:19–0:28:24.

979 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:28:07–0:28:38.

Zu den für einen Film dieses Genres recht aufwendigen Dreharbeiten – insbesondere während des nun folgenden Geschehens am Sonntag nach Lichtmeß – und den während des Heischganges völlig unerwartet auftauchenden Fernsehteams – eine vom Autor bereits im Oktober 1995 vorgeschlagene Dokumentation des Junggesellenbrauches war beim Mitteldeutschen Rundfunk zunächst auf kein Interesse gestoßen[980] – bemerkt Edmund Ballhaus:

„Obgleich das Fernsehen auf meine vorhergehende Anfrage zur Kooperation völlig uninteressiert reagiert hatte, drehten neben uns am Lichtmeßtag auf einmal drei Teams. Was mich dabei besonders betroffen gemacht hat, war die inhaltliche und auch technische Unprofessionalität, mit der alle Teams zu Werke gingen. Das läßt sich am besten am Beginn des Heischeganges in einer der Wirtschaften des Ortes festmachen: Bereits am Abend vor der Lichtmeß hatten wir den Wirtshaussaal, in dem der Umzug früh am Morgen seinen Ausgang nehmen sollte, mit ca. 7.000 Watt ausgeleuchtet. Dazu mußte aus einem Nachbargebäude eine Starkstromleitung gelegt werden. Als wir morgens im Wirtshaus ankamen, sahen wir, daß das von uns gesetzte Licht bereits eingeschaltet worden war. Neben den Brauchträgern befanden sich zwei Fernsehteams im Saal, ein anderes sollte noch im Laufe des Tages hinzukommen. Während ein Aufnahmeteam offenbar ziellos im Raum herumirrte, hatte der Redakteur eines zweiten gerade den ältesten Küchenburschen gestellt, um ihn mit Fragen zum Ablauf des ‚Festes' zu bombardieren. Da dieser mit den Vorbereitungen mehr als beschäftigt war, verwies er ihn an den Bürgermeister. Obgleich ich noch immer von den Brauchträgern erkannt und herzlich begrüßt wurde, hatte sich etwas verändert: Eine von allen wahrnehmbare atmosphärische Störung war eingetreten, und ich war mehr Bestandteil dieser Störung als je zuvor. Meine Rolle des wohlgelittenen teilnehmenden Beobachters geriet ins Wanken. Dies um so mehr, als ich mich im Saal zuerst, dann auch an anderen Orten mit den Fernsehteams ar-

980 „Im Oktober 1995 legte ich dem MDR das Konzept für einen Film zur Spergauer Lichtmeß vor und erhielt am 1.12.1995 folgenden Antwortbrief: ‚Vielen Dank für Ihren Vorschlag ‚Spergauer Lichtmeß', den Herr Schmidt zuständigkeitshalber an mich weitergereicht hat. Dieser Brauch der ‚Spergauer Lichtmeß' ist zweifellos interessant; man glaubt ja kaum, welche Traditionen sich zum Teil in der Region erhalten haben. Dennoch muß ich Ihnen leider mitteilen, daß wir das Projekt nicht realisieren können [....] Ich kann Ihnen daher nur empfehlen, den Stoff vielleicht Herrn Wiedemann in der Kirchenredaktion vorzulegen, möglicherweise sieht er einen Chance für den Film.' Mit Herrn Wiedemann von der Kirchenredaktion nahm ich dann allerdings keinen Kontakt auf. Wie die bearbeitende Redakteurin nach gewiß intensivem Studium meines Konzeptes auf diesen Vorschlag kam, ist mir bis heute schleierhaft – es kann nur der Hinweis auf den Lichtmeßtag gewesen sein, der sie dazu verleitete." [Ballhaus 1999a:14]

rangieren mußte, was nicht ohne Reibung möglich war. Im Verlauf des Lichtmeßtages trafen wir vor allem deshalb so häufig aufeinander, weil die auf ihre Professionalität größten Wert legenden Fernsehteams außer Kameraleuchten keine einzige Lampe mitgebracht hatten. Sie folgten uns und der von uns gesetzten Lichtspur – selbstverständlich auch in die Privathäuser."[981]

Auf den Bändermann, der dem Zug durch das winterliche Spergau voranschreitet, folgen der Registrator auf seinem Pferd, die Musikanten, Ralph Neuner und die übrigen Küchenburschen mit ihren Küchenmädchen, Wasserträger, Guckekastenmann, Händler, Soldaten, Schwarzmacher, der von den zweibeinigen Pferden gezogene Pflug,[982] Zigeuner mit ihren Handwagen und eine Gruppe von Pritschern. Nachdem noch einige weitere kostümierte Figuren an der Kamera vorbeigezogen sind, erreicht die Lichtmeßgesellschaft ein in der Ortsmitte entzündetes großes Feuer: „Der Zug ist mittlerweile am Bäkkerplatz angekommen. Dies ist der eigentliche Ausgangspunkt des Heischegangs."[983] Während der Film seine Aufmerksamkeit zunächst einzelnen, um das Feuer tanzenden Gruppen und schließlich den sechs zur Melodie von „Glück auf! Der Steiger kommt" mit ihren Küchenmädchen schunkelnden Küchenburschen widmet, füllt sich der Platz mit einer stetig anwachsenden Zahl von Brauchträgern und Zuschauern. Auch hier ermöglichen wieder verschiedene, mit der zweiten Kamera aus dem Obergeschoß eines Gebäudes gefilmte Totalen dem Zuschauer eine gute räumliche Orientierung, ergänzt durch eine weitere Bildfolge, welche die zentralen Figuren der Lichtmeß aus zwei verschiedenen Perspektiven zeigt: Zunächst ein mitten aus dem Geschehen heraus gedrehter Schwenk entlang der Küchenburschen und Küchenmädchen (nachdem diese, angeführt von Bändermann und Registrator, zuvor nacheinander an der Kamera vorbeigezogen sind, sodann ihre Nachbarn untergehakt haben und sich nun am Feuer im Rhythmus der Musik wiegen) in Richtung des ältesten Küchenburschen Ralph Neuner (wobei auch der jetzt neben ihm stehende Registrator und der Bändermann mit ins Bild kommen), und eine direkt darauf folgende, von Frank Duske mit der zweiten Kamera aus dem Obergeschoß eines Gebäudes im Rücken der am Feuer schunkelnden Gruppe auf-

981 Befragung Edmund Ballhaus 1997:459–460.

982 „Als die drei wichtigsten Feste im Volksleben gelten seit alters wohl Ostern, Pfingsten und Weihnachten. In Spergau kommt noch ein viertes hinzu: die Lichtmeß .... [....] Das Wichtigste im Frühling ist ja für den Bauern, daß der Pflug wieder zu Felde geht. Der Pflugumgang steht deshalb auch hier an vorderster Stelle. Früher soll mit dem Pflug eine Furche um das ganze Dorf gezogen worden sein, doch davon ist man abgekommen, und die ‚Pferde' mit phantastisch spitzen Pappköpfen lassen jetzt den Pflug über das Pflaster rasseln, daß die Funken nur so sprühen ...." [Paul Kundt in Merseburger Land 2/1956, zitiert nach Jankofsky 1992:44–45]

983 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:30:08–0:30:14.

genommene Einstellung, welche zunächst die Küchenburschen und nach dem Aufziehen des Kamerazooms das gesamte Geschehen auf dem Bäckerplatz im Überblick zeigt und damit auch die „Pferde" ins Bild kommen läßt, die vor den zahlreichen Zuschauern gerade den Pflug funkenstiebend durch die Flammen ziehen. Nach einem weiteren Feuerdurchgang des Pfluggespannes lassen es sich vor allem die jüngeren Zugteilnehmer, insbesondere die Zigeuner, nicht nehmen, auch durch das Feuer zu laufen oder zu springen; Kutscher und Karrenmannschaft schwofen mit weiteren Brauchträgern ausgelassen zu den Klängen der Kapelle, und der Bärenführer läßt den Erbsstrohbär – begleitet von einem als jungen Bären verkleideten Kind – ausgiebig tanzen, bis die Sprecherin zu Aufnahmen der bei Tagesanbruch durch den Ort ziehenden Schwarzmacher[984] und Pritscher die folgende Sequenz ankündigt: „Wenn die Pferde den Pflug durch das Feuer gezogen haben und der Registrator den Schwarzmachern das Zeichen zur Jagd auf die Mädchen gegeben hat, löst sich der Zug auf und die einzelnen Personen und Gruppen gehen ihren eigenen Weg, bis sich alle am Abend wiedertreffen."[985]

So wendet sich der Film mit der *siebten Sequenz* [ab 0:32:08] zunächst dem Geschehen auf den verschneiten Straßen des Ortes zu, wo nach verschiedenen Aufnahmen der hier in kleineren Gruppen auftretenden Brauchträger ein dunkel gekleideter Schwarzmacher ein Mädchen einfängt, mit Unterstützung eines weiß kostümierten Pritschers festhält und ihm aus einem alten Pantoffel schwarze Farbe ins Gesicht schmiert. An dieses „Schwärzen der Mädchen" schließt sich eine Einstellung vom Eintritt der als Vögel kostümierten Sänger in den Hof eines Hauses an, wo ihnen am Hofeingang der Bärenführer mit Erbsstrohbär und kleinem Bären entgegenkommt. Nach diesem ersten Hinweis auf den gerade beginnenden Heischegang zieht etwas später der älteste Küchenbursche an der Spitze der Lichtmeßkapelle vorüber: „Ralph Neuner, dessen Lichtmeßkarriere heute zu Ende geht, zieht mit der Kapelle ins Feldschlößchen. Die Lichtmeßgesellschaft wird dort bereits zum Frühstück erwartet."[986] Auch der von den zweibeinigen Pferden gezogene Lichtmeßwagen dreht schon seine Runden im Dorf: „Erst jetzt kommt die Karre zum Vorschein, die von nun an in den Straßen zu finden ist, wo auch die Heischegänger unter-

984 „Am Lichtmeßtag brennt auf dem Spergauer Bäckerplatz ein aus Plunder angefachtes Feuer lichterloh. Der Lichtmeßzug kommt im Halbkreis zum Stehen. Die zweibeinigen Pferde jagen mit dem Pflug durch die Glut. [....] Plötzlich hebt der Registrator sein Namensregister – und die ganze wohlgeordnete Gesellschaft gerät schreiend durcheinander: die Schwarzmacher und Pritscher beginnen ihr Tagewerk. Geschwärzt werden ist eine Ehre, die eigentlich nur den Jungfrauen des Ortes zukäme, heute aber jeder Frau zuteil wird." [Jankofsky 1992:3]

985 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:31:44–0:31:59.

986 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:33:16–0:33:26.

wegs sind. Gegen Bezahlung gewährt der Kutscher Einblick in das geheimnisvolle Innenleben der Karre."[987] Nachdem verschiedene Dorfbewohner einen Blick durch das Guckloch des Wagens riskiert haben, wechselt der Film in eine der Gaststätten des Ortes über: „Das halbe Dorf hat sich im Feldschlößchen versammelt, um mitzufeiern."[988] In dieser atmosphärisch dichten Einstellungsfolge von 3:02 Länge nimmt sich der Autor die Zeit, das ganze Spektrum der ausgelassen feiernden Dorfbewohner sehr ausführlich und ohne weiteren Kommentar zu zeigen. Unter der hier von den Küchenmädchen[989] mit Kaffee und Kuchen oder Wurst und Bier bewirteten und lautstark zu den Klängen der Kapelle singenden und tanzenden Lichtmeßgesellschaft finden sich mit Ralph Neuner und den übrigen Küchenburschen, dem Bärenführer und Erbsstrohbär, welcher gerade völlig erschöpft die Kopfbedeckung seines schweißtreibenden Kostüms ablegt, den Handelsleuten, den Soldaten in ihren roten Uniformjakken und dem Guckekastenmann auch zahlreiche Brauchträger.

Die sich hieran anschließende *achte Sequenz* [ab 0:37:47] zeigt zunächst das Geschehen vor dem Eingang des Feldschlößchens, wo sich der Bärenführer auf der von zahlreichen Dorfbewohnern bevölkerten Straße anschickt, mit dem großen und dem kleinen Bären durch den verschneiten Ort zu ziehen. Hierauf erläutert die Kommentarsprecherin dem Zuschauer den Ablauf des Umganges: „Die Heischegänger ziehen nach einer festgelegten Reihenfolge von Haus zu Haus. Voran geht der Bändermann, der die Lichtmeßgesellschaft ankündigt. Ihm folgt der Registrator, der die Steuern und Abgaben eintreibt, dann die Kapelle mit den Eierfrauen und Wurststangenträgern, die Handelsleute und der Guckekastenmann, der Bär mit Bärenführer, die Sänger, Kornweib und Schnurrad und zum Schluß die Soldaten."[990] Währenddessen folgt die Kamera dem mit unzähligen farbigen Bändern geschmückten Bändermann, der ein ebenfalls mit Bändern und Blumen dekoriertes Zepter mit sich führt und von einem „Soldaten" begleitet wird, in den Hof eines Hauses, wo er den be-

---

987 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:33:50–0:34:02.

988 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:34:56–0:35:00.

989 „Wir Küchenmädchen gehen [....] ins erste Haus mit rein und sehen uns die Heischegänger mal an, denn sonst kommen wir ja nie dazu. Anschließend gehen wir mit vier Burschen in die Küche, packen den Korb für's Frühstück, gehen so halb neun etwa ins ‚Feldschlößchen' schneiden Brot und Wurst auf, decken die Tische für die Gesellschaft, schenken Kaffee ein. Man muß sich auch um die Eierfrauen kümmern, daß deren Körbe ordentlich abgestellt werden, oder man muß mal nachsehen, wie der Bändermann aussieht, ob noch alle Bänder richtig stecken. Wenn der größte Teil der Gesellschaft durch ist, gehen drei Mädchen zurück in die Lichtmeßküche und bereiten schon das Mittagessen vor, eingeheischte Eier braten, eingeheischte Wurst braten. Die anderen drei Mädchen bleiben noch bis zum Schluß des Frühstücks im ‚Feldschlößchen', räumen alles auf." [Küchenmädchen Silke B., Jahrgang 1966, zitiert nach Jankofsky 1992:37]

990 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:38:10–0:38:36.

reits an der Haustür wartenden Bewohnern das bevorstehende Ereignis ankündigt: „Es wird hiermit bekannt gemacht, daß Ihr eine Einquartierung von hunderttausend Mann zu erwarten habt. Es wird gebeten, die besten Sachen beiseite zu tun, denn es ist viel schlimmes Volk dabei. Sollten Sie jedoch Grund zur Beschwerd' haben, bitten wir Sie, dies persönlich vorzubringen. Denn der Herr Major von Nimmersatt ist selbst dabei."[991]

Darauf nähert sich der Registrator einem Hauseingang und geht an einigen auf der Straße wartenden Kindern vorbei zur Tür hinein. Mit der folgenden Einstellung wechselt auch der Film in das Innere des Gebäudes über, wo die Kamera den Brauchträger beim Eintritt in die Stube aus der Sicht der hier bereits gespannt wartenden Bewohner zeigt. Nun schlägt er seinen schwarzen Umhang zurück und trägt vor den schmunzelnden Zuschauern seine Forderungen vor, welche er aus einer großen Kladde abliest: „Es tut mir leid, daß ich Sie am heutigen Tage an den großväterlichen Zins erinnern muß, denn der Herr Major von Nimmersatt hat dieses Schuldenregister aufgetragen, um die Reste einzutreiben. Sie haben von Ihrem Haus zu entrichten alljährlich: 18 Metzen Sauköpfe, 20 Scheffel Bratwürste, 30 Pfund Eier, 40 Mandel süße Milch, 18 Schock Buttermilch, 15 Liter Käse, 30 Meter Butter und 60 Hektoliter Kuchen. Sollten Sie aber die genannten Zinsen nicht richtig abliefern, so wird der Herr Major von Nimmersatt auf künftigen Sonntag eine weit stärkere Erinnerung an Sie ergehen lassen. Eigenhändig und gesiegelt von Herrn Major von Nimmersatt."[992] Alle Anwesenden lachen, manche entrichten einen Obolus in Form einiger Münzen, die sie dem Registrator in die geöffnete Kladde legen, worauf er sich bedankt, von der Familie verabschiedet und den Raum wieder verläßt.

Anschließend strömt eine etwas umfangreichere Figurengruppe in dasselbe Gebäude: Begleitet vom Gackern zahlreicher Eierfrauen, die ihm mit großen Kiepen auf dem Rücken und Körben über dem Arm folgen, betritt zunächst der älteste Küchenbursche Ralph Neuner den Raum. Er trägt die geschmückte „Bänderflasche" von Haus zu Haus und bietet daraus einem der älteren Hausbewohner einen Schluck Lichtmeßschnaps an. Ihnen folgen ein Wasserträger mit Tragholz und Eimern und die überwiegend aus Blechbläsern bestehende Kapelle, welche schließlich in der mittlerweile völlig überfüllten Stube lautstark zu spielen beginnt, wobei alle Anwesenden begeistert mitklatschen.

Mit der folgenden Einstellung wechselt der Film erneut zum Geschehen auf den Straßen des Ortes, wo der Lichtmeßwagen auch weiterhin das Interesse der Dorfbewohner findet, die gegen Entrichtung eines geringen Betrages, den

991 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:38:39–0:38:58.
992 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:39:20–0:40:13.

der Kutscher dankend entgegen nimmt, einen Blick ins Innenleben der Karre werfen. Die nächste Einstellungsfolge zeigt nun den Vortrag der Wurststangenträger, die in Frack und Zylinder Aufstellung genommen haben, um im Hof eines Hauses – wo die bereits vor der Tür wartenden Bewohner zunächst noch einer Eierfrau einige Naturalien in die Kiepe legen – um eine Gabe zu bitten:

„Wir treten ein in dieses Haus
und fordern eine Gabe raus,
den alten Saukopf brauch' ich nicht,
den essen wir zum Nachgericht,
doch so eine krumme Wurst,
die hilft vom Hunger, nicht vom Durst,
wir machen daraus keinen Zwang
und nehmen sie an mit großem Dank."[993]

Nachdem Sie von einem kleinen Bub eine Wurst erhalten und diese zu den bereits zuvor erheischten Würsten auf ihre Tragestange („Wurschteboom") gehängt haben, verlassen die Wurststangenträger das Anwesen. Nach einem Zwischenschnitt auf die sichtlich amüsierten Hausbewohner betritt der Guckekastenmann in einem rosa Gehrock mit schwarzen Aufschlägen den Hof und setzt seinen bunt dekorierten Guckkasten auf einem bereitstehenden Tisch ab. Vor allem die jüngeren Anwesenden werfen hier einen Blick ins Innere des Kastens. Darauf verabschiedet sich der Brauchträger und eilt davon. Als der Film ihn dann auf seinem Weg über die verschneiten Straßen zu einer weiteren Familie zeigt, trifft die Kamera an einem Hoftor auf den Bärenführer mit Erbsstrohbär und Bärenkind und begleitet nun diese Figurengruppe zu ihrem nächsten Auftritt. Der alte Bär verhält sich zunächst sehr unwillig und geht auf die Kamera los, worauf er vom Bärenführer an der Kette zurückgehalten werden muß. Anschließend treibt dieser den Erbsstrohbär tamburinschlagend an einem auf der Straße wartenden Küchenburschen und einem weiteren jungen Mann vorbei auf den Hof eines Hauses, wo gerade die ersten Hausbewohner aus der Tür treten. Hier läßt er ihn gemeinsam mit dem kleinen Bären vor den amüsierten Zuschauern ausgiebig tanzen. Während der Bärenführer abschließend in seinem Tamburin das Geld einsammelt, interessieren sich einige der anwesenden Frauen besonders für den als jungen Bären verkleideten kleinen Bub.

In der nächsten Einstellungsfolge wendet sich der Film den dem Zuschauer bereits wohlbekannten, als Vögeln kostümierten Sängern zu, die gerade über den Hof eines Anwesens gehen und dann in der Stube des Hauses Aufstellung nehmen, wo sie sogleich mit ihrem Vortrag beginnen. Dabei lesen sie den Text ihres Liedes auch hier aus großen Kladden ab, während einer von ihnen den Takt wie gewohnt mit einer großen Stimmgabel angibt:

---

[993] ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:42:11–0:42:23.

„In einem kleinen Dörfchen,
im schönen Saaletal,
hollahi, hollahi, hollaho,
dort feiert man die Lichtmeß,
schön ist es jedes Mal,
hollahi, hollahi, hollaho,
und kommt ein Bösewicht,
kennt unsre Lichtmeß nicht,
dann lad' ihn ein und feier
bis er bricht, bricht, bricht,
in einem kleinen Dörfchen,
im schönen Saaletal,
hollahi, hollahi, hollaho.

Kennt ihr die Lichtmeßleute,
den Rege und sein Roß,
hollahi, hollahi, hollaho,
die Händler, Pritscher, Sänger,
die Eierfraun ganz groß,
hollahi, hollahi, hollaho,
und kommt einer daher,
und traut seinem Auge nicht,
dann lade ihn ein und feier
bis er bricht, bricht, bricht,
in einem kleinen Dörfchen,
im schönen Saaletal,
hollahi, hollahi, hollaho."[994]

Die Zuschauer spenden Beifall und legen den Sängern etwas Kleingeld in die aufgeschlagen hingehaltenen Kladden, worauf sich die Sänger verabschieden und den Raum verlassen. Darauf treten zwei weitere Lichtmeßfiguren ein, ein als alte Frau kostümierter Brauchträger mit einem selbstgebauten, bunt dekorierten Bauchladen („Kornweib") und ein weiterer junger Mann mit Ringelpullover und Zylinder, welcher ein hölzernes Glücksrad mit sich führt („Schnurradmann"). Während dieser im Hintergrund mit viel Holldrio und unter erheblicher Geräuschentwicklung das Schnurrad für die Kinder der Anwesenden laufen läßt, verkauft das Kornweib Süßigkeiten und anderen Krimskrams an den Nachwuchs. Schließlich findet sich auch noch ein Küchenbursche mit einer Flasche Lichtmeßschnaps ein.

Als letzte Figuren des Heischeganges folgen nun die Soldaten, sie tragen rote, mit goldenen Tressen geschmückte Uniformen und verkaufen aus einer großen Kiste Erinnerungsgläser mit Motiven der Lichtmeß. Nachdem auch diese Figurengruppe den Raum verlassen hat, zeigt eine abschließende Einstellung vor dem Eingang eines Hauses wartende Eierfrauen und Wurststangenträger, die sich hier noch etwas unterhalten oder zu den Klängen der Kapelle aus dem Inneren des Gebäudes tanzen.

Die von einem kurzen Kommentar eröffnete *neunte Sequenz* [ab 0:48:09] wendet sich nochmals den Küchenmädchen zu, welche nun in einem mit einfachen Tischen und Bänken ausgestatteten Raum die teils stark angetrunkenen Gäste mit kleineren Speisen und Getränken bewirten: „Mittags in der Lichtmeßküche. Die Küchenmädchen bedienen die Gäste und bereiten das

994 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:45:07–0:45:51.

Essen für die Besucher und die Lichtmeßgesellschaft zu."[995] Hier werden die jungen Frauen von ihren überwiegend männlichen Gästen mit anzüglichen Gesten und Bemerkungen bedacht, und auch die Aufnahmen der erschöpft wirkenden Mädchen bei ihrer Arbeit im provisorisch eingerichteten Küchenbereich können als ein weiterer Hinweis auf die traditionelle Rollenverteilung innerhalb der Lichtmeßgesellschaft verstanden werden.[996]

Im Verlauf des Nachmittags scheint sich der Umgang allmählich seinem Ende zu nähern, und auch das Geschehen auf den Straßen hat mittlerweile viel von seiner ursprünglichen Dynamik verloren: So sammeln sich die Brauchträger in der *zehnten Sequenz* [ab 0:49:29] abermals vor einem Haus, Eierfrauen und Wurststangenträger betreten den Hof des Gebäudes, wo sie zu den Klängen von „At the Rivers of Babylon" tanzen oder in kleinen Gruppen zusammenstehen und die letzten zwölf Stunden Revue passieren lassen. Dabei künden die zahlreichen Würste, welche die Wurststangenträger auf ihrem „Wurschteboom" aufgereiht haben, vom Erfolg der Heischegänger. Unter den Anwesenden findet sich auch Protagonist Ralph Neuner, welcher ebenso wie die übrige Lichtmeßgesellschaft von den Strapazen des Tages sichtlich mitgenommen ist und sich zudem nur noch flüsternd verständigen kann, da er offenbar seine Stimme verloren hat. Weitere Einstellungen zeigen die ebenfalls recht abgekämpft wirkenden Figurengruppen auf dem Weg durch das Dorf, unter ihnen Wasserträger, Musikanten mit ihren Instrumenten, Wurststangenträger und Eierfrauen, während sich im Hintergrund die Silhouette eines Kühlturmes der ehemaligen Leuna-Werke drohend über den Dächern erhebt und der Kutscher den Lichtmeßwagen mit seinen zweibeinigen Pferden ein letztes Mal im Galopp über die verschneiten Straßen jagt. Auch die Pritscher und Schwarzma-

995 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:48:09–0:48:17.

996 „Immer wenn eine Eierfrau einen Korb voll hat, wird der volle Korb in Begleitung eines Soldaten bei uns in der Lichtmeßküche abgeliefert, die Wurststange ebenso. Manchmal werden die Würste aber auch gleich in der Eierkiepe mitgebracht. Die Eierfrauen sagen uns auch, die Burschen brauchen Nachschub an Lichtmeßschnaps und so weiter. Die Eierfrauen als die jüngsten sind sozusagen auch eine Art Kuriere. Schließlich ißt die Gesellschaft und essen auch zahlreiche Gäste bei uns zu Mittag. Zwei Mädchen servieren, zwei braten, zwei waschen ab. Manchmal ist es gar nicht so einfach die Gäste aus der Lichtmeßküche wieder rauszukriegen. Aber natürlich geht zu Mittag die Gesellschaft vor, da muß Platz sein. Man muß auch gucken, wann können die Pritscher, wann die Schwarzmacher mit rein und beköstigt werden, denn die Heischegänger dürfen nicht zu lange sitzen bleiben, sonst schaffen sie die Häuser nicht, es muß alles zügig gehen. Das älteste Mädchen hat da schon Respekt zu genießen. Dann muß schon wieder alles zum Kaffeetrinken vorbereitet werden. Die Kuchen werden geschnitten, der Korb gepackt. Ich habe mir dann immer ein paar Pritscher oder Schwarzmacher zum Tragen rangeholt. Es gehen nur zwei Mädchen mit zum Kaffeetrinken, denn die Lichtmeßküche bleibt natürlich auf. Um so mehr wir einnehmen, desto besser, es ist ja das Geld der Gesellschaft ...." [Küchenmädchen Silke B., Jahrgang 1966, zitiert nach Jankofsky 1992: 37–38]

cher walten noch immer ihres Amtes, pritschen erneut ein Mädchen, schmieren auch ihm – und diesmal äußerst großzügig[997] – schwarze Farbe ins Gesicht; ein Kameraschwenk zeigt dabei das „Einfangen" eines weiteren Mädchens im Hintergrund. Schließlich setzt die Dämmerung ein und die Kommentarsprecherin leitet zur nächsten Sequenz über: „Der Heischegang zieht sich über den ganzen Tag. Erst am Abend formiert sich der Zug wieder auf dem Bäckerplatz, um dann in den Saal der Linde einzuziehen und sich dort noch einmal der Dorföffentlichkeit zu präsentieren."[998]

Zu den letzten Worten der Sprecherin eröffnet ein kurzer Blick in den festlich geschmückten Saal der Linde,[999] wo die Kapelle bereits zu spielen begonnen hat und eine große Menschenmenge dichtgedrängt den Einzug der Lichtmeßgesellschaft erwartet, die *elfte* und letzte *Sequenz* [ab 0:51:35] des Films. Danach reiht sich die Kamera noch auf der Straße in den Zug der Figuren ein und betritt einem realen Teilnehmer vergleichbar den Festsaal, um in der Mitte des Raumes gemeinsam mit den Brauchträgern in einer langen Polonaise – begleitet vom begeistert zur Musik klatschenden Publikum – ihre Runden zu drehen, bis sich schließlich alle auf Kommando zu Boden fallen lassen:

> „Die Szene, bei der ich mich außerhalb des Saales in die Aufstellung der Lichtmeßteilnehmer eingereiht hatte, um ihnen zur Musik über einen völlig vereisten Treppenaufgang in den hell erleuchteten Innenraum zu folgen, bis sie dort auf ein Signal hin alle zu Boden gingen, halte ich persönlich (vielleicht neben einigen Aufnahmen rund um die Männerwallfahrt im Film WO NOCH DER HERRGOTT GILT....) für die stärkste Einstellung in meiner filmischen Laufbahn. Derartige Aufnahmen

997 „Es liegt nur an den ältesten Burschen, die müssen durchgreifen. Wenn zu meiner Zeit ein Schwarzmacher beispielsweise ein Mädchen zu sehr vollschmierte und ein Bursche das sah, da wurde sofort die Larve runtergezogen, da setzte es was, und wenn gemault wurde, ging der nach Hause, Schluß aus." [Fritz K., Jahrgang 1920, zitiert nach Jankofsky 1992:13]

998 ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:51:25–0:51:37.

999 „Bevor der letzte Sonnenstrahl vom Dorf weicht, versammelt sich die Lichtmeßgesellschaft nach getaner Lichtmeßarbeit wieder auf dem Bäckerplatz, zur Demaskierung. [....] Nachdem sich die ganze Gesellschaft endlich wiedergefunden hat, der Registrator heiser nun zwar, doch noch respektabel erneut die Anwesenheit kontrollierte, schunkelt der Zug alles andere als ‚frühlingsmüde' zur ‚Linde', zum Höhepunkt des Festes, zum Lichtmeßtanz. Vieles unterscheidet diesen Tanz von einem Tanzvergnügen schlechthin. Zum einen muß man erlebt haben, wie die schon den ganzen Tag zu spürende Begeisterung der Spergauer für ihr Fest zu Ovationen für die den Saal betretende Lichtmeßgesellschaft kulminiert. Zum anderen scheint auch der Tanz wie das gesamte Festgeschehen rituell deutbar: die ungestümen Darbietungen der einzelnen Figurengruppen, das sogenannte Kehren des Saales, der eigentliche Lichtmeßtanz schließlich, eröffnet natürlich vom Läufer, des Frühlings-Herolds womöglich, mit dem ältesten Küchenmädchen. Winter ade!" [Jankofsky 1992:5]

> sind nur möglich, wenn man alle außerhalb der Handlung liegenden Gedanken ausgeschaltet hat und so sehr Teil der Handlung geworden ist, daß kein Raum und keine Zeit mehr für Überlegungen wie diejenige ist, ob denn die Aufnahme gelingen wird oder irgendwelche anderen Risiken bestehen oder nicht."[1000]

Aber auch die übrigen, aus der Mitte des Geschehens heraus gedrehten, wirklich „mitreißenden" Aufnahmen des nun folgenden Lichtmeßtanzes vermitteln dem Zuschauer einen realistischen Eindruck vom ausgelassenen Treiben und der überschäumenden Stimmung im Saal, wobei der Autor diesen Einstellungen mit einer Sequenzlänge von 6:07 [11 % der Filmlaufzeit] zugleich einen ihrer Bedeutung angemessenen Platz einräumt. Denn so wie die nächtliche Feier in der „Linde" für die Dorfgemeinschaft den krönenden Abschluß nicht nur des Lichtmeßtages selbst, sondern des gesamten Vorspiels der vergangenen Monate bildet, so strebt auch der Film von der ersten Einstellung an kontinuierlich auf diesen dramaturgischen Höhepunkt zu. Um dem Zuschauer den Umgang nochmals in Erinnerung zu rufen und einem Resümee vergleichbar zusammenzufassen, zeigt der Autor mit diesen atmosphärisch dichten Bildern der exzessiven Feier nochmals alle Protagonisten bzw. Figurengruppen, die im Verlauf des Films bereits in Erscheinung traten: die mit ihren Küchenmädchen schunkelnden und zu „Es gibt kein Bier auf Hawaii" lautstark mitsingenden Küchenburschen, den mit dem ältesten Küchenmädchen den Lichtmeßtanz eröffnenden Bändermann, die gemeinsam mit allen Anwesenden den Text von „Ach wär' ich doch ein Junggesell' geblieben...." rezitierenden Sänger in ihren Vogelkostümen, den großen und den kleine Erbsstrohbär, den Bärenführer, die Schwarzmacher, die weißgekleideten Pritscher und schließlich die Soldaten in ihren roten Uniformen. Verschiedene Kameraschwenks und einige mit der zweiten Kamera von einem erhöhten Standpunkt am Rande des Festsaales aufgenommenen Totalen bzw. Halbtotalen ermöglichen dem Zuschauer, trotz der Turbulenz des Geschehens die Orientierung zu bewahren. Während nach weiterem, ausgesprochen wilden Tanzen der jüngeren Brauchträger schließlich eine letzte, zu der Melodie von „Muß i denn, muß i denn, zum Städtele hinaus" gebildete Polonäse in der Mitte des Saales ihre Runden dreht, läßt die Kamera nochmals die wichtigsten Figuren der Lichtmeß – mit dem Bändermann, dem Registrator und den sechs Küchenburschen an der Spitze – an sich vorbeiziehen: „Für Ralph Neuner heißt es nun Abschied nehmen. Dies war seine letzte Lichtmeß."[1001] Als nach einer weiteren Runde schließlich Ralph Neuner erneut ins Bild kommt, wird sein bildfüllend gezeigtes Gesicht

[1000] Befragung Edmund Ballhaus 1997:461.
[1001] ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....: 0:57:34–0:57:40.

eingefroren und mit der Musik im Hintergrund der Filmabspann [ab 0:57:42] davor abgerollt [Filmende bei 0:57:55].

Zur Entstehung dieser letzten Sequenz, mit welcher ihm trotz des rücksichtslosen Verhaltens der Kameraleute des MDR außergewöhnlich beeindruckende, den Zuschauer in ihren Bann ziehende Aufnahmen vom Geschehen im Saal der „Linde" gelangen, bemerkt Edmund Ballhaus abschließend:

> „Ihren Höhepunkt erreichte diese unvergeßliche Begegnung am Abend, als die Lichtmeßgesellschaft in den Saal einmarschierte. Ich hatte im Vorfeld die Erlaubnis eingeholt, daß ich mich direkt bei den Brauchträgern aufhalten durfte. Eine der für mich schönsten Erlebnisse (und auch Aufnahmen) bei der Lichtmeß war der Einmarsch, bei dem ich mich mit der Kamera in den Zug der Teilnehmer einreihte. Während wir im Takt der Musik die von allen Dorfbewohnern freigelassene ‚geweihte' Fläche in der Mitte des Saales betraten, drängten sich zwei Kamerateams, denen offenbar jetzt erst der Ablauf der Abschlußveranstaltung ganz deutlich geworden war, mit Vehemenz durch die Zuschauerreihen, um ebenfalls in der Mitte des Raumes agieren zu können. Ein Ergebnis dieses Einfalls war, daß etliche Zuschauer auch mir mit Skepsis, zum Teil auch mit Feindseligkeit gegenübertraten. Mein schwer eroberter Handlungsraum war eng geworden, mir drohte die Leichtigkeit und der für die Umsetzung derartiger Ereignisse so wichtige Zustand der bereits oben beschriebenen Cine-Trance abhanden zu kommen. Da die Veranstaltung den Fernsehteams offenbar zu lange dauerte, verschwanden sie so plötzlich wieder, wie sie gekommen waren. Vielleicht war ihnen das Terrain auch zu gefährlich – immerhin bestand ein erhebliches Risiko, im hektischen Treiben mit der Kamera zu Boden zu gehen (was mir tatsächlich passierte und in der Sendung ‚Artour' auch festgehalten ist). Die von mir für die Bereitstellung von Licht präsentierte Rechnung wurde vom MDR anstandslos beglichen [....]."[1002]

[1002] Befragung Edmund Ballhaus 1997:460.

Copyrighted material

4. Resümee

Wie diese Untersuchung gezeigt hat, konnte Filmautor Edmund Ballhaus mit den von ihm entwickelten Konzepten sowohl den Anforderungen im Feld als auch den veränderten Themenstellungen des Faches vollauf gerecht werden. So erwiesen sich seine innovativen Strategien, deren Bedingungen er bereits 1987 in seinen Thesen zum kulturwissenschaftlichen Film[1003] formulierte, als ein zeitgemäßer Weg, das Geschehen eingebettet in sein soziales und ökonomisches Umfeld zu zeigen und die Protagonisten in entspannten Gesprächssituationen ausführlich zu Worte kommen zu lassen. Dabei bezog er durch die Einrichtung des Curriculums Visuelle Anthropologie zahlreiche Studierende der Universität Göttingen in seine Filmarbeit aktiv mit ein und bot mit der von ihm und Dr. Rolf Husmann im Jahre 1990 gegründeten Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film (GfkF) auch jungen Filmemachern die Möglichkeit, unabhängig von den Vorgaben Dritter eigene Filmkonzepte zu verwirklichen. Die nach seiner Tätigkeit am Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) entstandenen, für dieses Genre ausgesprochen unkonventionellen Filme zeigen die Überlegenheit seines Ansatzes selbst bei der Umsetzung komplexer Sachverhalte, ermöglichten erstmals die Einbeziehung weiterreichender Fragestellungen und gaben damit der kulturwissenschaftlichen Filmarbeit insgesamt wichtige Impulse.

Während bei den von Edmund Ballhaus für das IWF realisierten Filmen die den Dreharbeiten vorausgehenden Recherchen nicht immer zu seiner Zufriedenheit verliefen – etwa die Vorbereitungsphasen zu SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL oder STERNSINGEN IN HILDESHEIM, auf die er nur begrenzt Einfluß nehmen konnte – so standen am Beginn der von ihm in den neunziger Jahren verwirklichten Filmprojekte jeweils eingehende Feldforschungen, welche oftmals in Zusammenarbeit mit Studierenden oder auch externen Wissenschaftlern durchgeführt wurden, die mit der Region bereits seit längerem vertraut waren und einen guten Zugang zum Feld und seinen Protagonisten gewährleisteten. Auf diese Wiese dienten seine Untersuchungen nicht lediglich der Datengewinnung, sondern schufen – mitunter durch die aktive Teilnahme des Filmautors am Alltag der Menschen (SALINE LUISENHALL, WESERFISCHEREI IN NIENBURG, SPERGAUER LICHTMESS) – ein wirkliches Vertrauensverhältnis zwischen Filmemacher und Gefilmten und damit eine außerordentliche Nähe zum Feld, so daß auch von den Betroffenen selbst als wichtig erachtete Aspekte berücksichtigt werden (SALINE LUISENHALL, SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, LÖWE FRISST GAMS, KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD, ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH, SPERGAUER LICHTMESS) oder über Gesprächspassagen unmittel-

[1003] Vgl. Ballhaus 1987:126–127.

bar in den Film einfließen konnten, um die Protagonisten in den Prozeß der Filmentstehung mit einzubeziehen und dem Zuschauer zugleich eine authentische Innensicht zu vermitteln. Dabei erteilt der Autor den Menschen vor der Kamera direkt das Wort, zeigt ihre bewegenden Äußerungen, ihre Gefühle und persönlichen Befindlichkeiten (etwa die Trauer des ehemaligen Glasbläsers Gottfried Schreiber über die Folgen der Rationalisierung in ZERBRECHLICHE TRADITION, die ohnmächtige Wut des LPG-Leiters Klaus Tillag in SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, die Erinnerungen von Elisabeth Freise an die zwanziger Jahre in VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM, die Empörung des Biersieders Paul Wörndl über den Verlust seines Arbeitsplatzes in LÖWE FRISST GAMS, die selbstgefällige Weltsicht der Frühschoppenteilnehmer in WO NOCH DER HERRGOTT GILT, die schmerzhaften Erinnerungen an die alte Heimat von Regina Birk in ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH oder die begeisterten Schilderungen der Braucträger in SPERGAUER LICHTMESS) in Form von langen, weitgehend ungeschnittenen Einstellungen, welche beim Publikum Mitgefühl und Verständnis für die oftmals ausweglose Situation der Gefilmten wekken und einen Anteil von bis zu 64,6 % (ZERBRECHLICHE TRADITION) an der jeweiligen Filmlaufzeit erreichen.

Demgegenüber setzt der Autor den Kommentar ausgesprochen zurückhaltend ein, um den Zuschauer auf der Tonebene nicht zu sehr zu vereinnahmen, ihm eine umfassende Wahrnehmung des Gezeigten zu ermöglichen und – da seine Art der Kommentargestaltung keine Interpretationen vorgibt, sondern komplexe Sachverhalte erläutert oder fehlende Informationen ergänzt – keine zusätzlichen Bedeutungen von außen in das Filmbild hineinzutragen. So erreicht der Off-Kommentar in seinen von 1986 bis 1996 produzierten Filmen einen Anteil von 6,4 % (STERNSINGEN IN HILDESHEIM) bis zu 37,9 % (BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD) an der jeweiligen Filmlaufzeit und damit einen Gesamtdurchschnitt von lediglich 15,1 %, wobei es Edmund Ballhaus jedoch selbst in BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD – eine im Gegensatz zu KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD nach den Vorgaben des MDR entstandene Fernsehfassung – nicht ausschließlich dem Kommentar überläßt, die Filmerzählung voranzutreiben und dem Publikum auch hier ermöglicht, weitgehend unabhängig von fremden Vorgaben eigene Schlüsse aus dem Gezeigten zu ziehen. Insofern stehen bei seinen Dokumentationen aus den Bereichen Handwerk und Brauch nicht Arbeitstechniken oder Brauchausübung im Vordergrund, sondern der Alltag der Protagonisten und ihre Sicht auf das Geschehen, welche sie im Verlauf von ausgedehnten Gesprächssequenzen in die jeweiligen Filme mit einbringen (insbesondere bei SALINE LUISENHALL, WESERFISCHEREI IN NIENBURG, ZERBRECHLICHE TRADITION), so daß die Äußerungen der Gefilmten einen Anteil von 8,9 % (STERNSINGEN IN HILDESHEIM) bis zu 64,6 % (ZERBRECHLICHE TRADITION) und damit bemerkenswerte 35,6 % im Durchschnitt aller zwölf Filme erreichen.

So konnte der Autor in nahezu allen seinen Filmen – und mit SALINE LUISENHALL und WESERFISCHEREI IN NIENBURG auch bei zwei der am IWF entstandenen Dokumentationen – das soziale und ökonomische Umfeld der Menschen in seine Darstellung überzeugend mit einbeziehen und dem Betrachter auf diese Weise einen realistischen Einblick in den Alltag der Gefilmten vermitteln. Dazu tragen auch die zahlreichen, zunächst nebensächlich erscheinenden, jedoch gerade aufgrund ihrer vermeintlichen Belanglosigkeit ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit vermittelnden Details (WESERFISCHEREI IN NIENBURG, ZERBRECHLICHE TRADITION, SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, LÖWE FRISST GAMS) bei, die eine atmosphärisch dichte Entfaltung des Themas und damit eine größtmögliche Annäherung an die vorfilmische Wirklichkeit gestatten. Neben einer für dieses Genre unkonventionellen Gestaltung mit Musik (ZERBRECHLICHE TRADITION, BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD, LÖWE FRISST GAMS) sind es vor allem der zurückhaltende Kommentareinsatz und die langen, ruhigen Einstellungen, welche eine allmähliche, behutsame Entwicklung der Filmerzählung erlauben (etwa bei WESERFISCHEREI IN NIENBURG, ZERBRECHLICHE TRADITION, SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, LÖWE FRISST GAMS), damit Raum für eine umfassende Charakterisierung der Protagonisten schaffen (besonders ausgeprägt bei STERNSINGEN IN HILDESHEIM, ZERBRECHLICHE TRADITION, SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, LÖWE FRISST GAMS, KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD, ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH, SPERGAUER LICHTMESS) und dem Zuschauer zugleich ausreichend Zeit zur Aufnahme der mit den Bildern transportierten Stimmungen und Gefühle geben. Mit einem personell reduzierten Filmteam, einer beweglichen Kamera, welche sich in das Geschehen hinein begibt, anstatt es lediglich von außen zu beobachten (insbesondere bei ZERBRECHLICHE TRADITION, SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, LÖWE FRISST GAMS, ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH, SPERGAUER LICHTMESS), und durch die Verwendung ausgedehnter Plansequenzen (etwa bei SALINE LUISENHALL, STERNSINGEN IN HILDESHEIM, LÖWE FRISST GAMS, KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD, ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH, SPERGAUER LICHTMESS) bezieht Edmund Ballhaus den Zuschauer in das gezeigte Geschehen mit ein und läßt ihn die vorfilmische Wirklichkeit aus der Perspektive eines realen Teilnehmers verfolgen.

Dennoch leugnet der Autor die Anwesenheit der Kamera nicht, sondern lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Prozeß der Filmentstehung, indem er einerseits sein Team bei laufender Filmkamera von den Protagonisten direkt ansprechen läßt (VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM, ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH) oder die eigene Person bzw. seine Mitarbeiter während der Gesprächssequenzen im Filmbild zeigt (etwa sich selbst bei SALINE LUISENHALL und WESERFISCHEREI IN NIENBURG, Co-Autorin Dr. Helga Stein in STERNSINGEN IN HILDESHEIM, Co-Autor Georg Antretter bei LÖWE FRISST

GAMS, Heike Brümmer in VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM, Britta Heinrich bei KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD), andererseits aber auch seine persönlichen Befindlichkeiten in den Film einbringt (mittels eines emotionalen, selbstgesprochenen Kommentars in ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH) und damit die eigene Standortgebundenheit für das Publikum erneut deutlich werden läßt. So verweist er wiederholt auf die Begegnung zwischen Filmemacher und Gefilmten und betont die Besonderheit der Aufnahmesituation und den hiermit verbundenen Eingriff in die vorfilmische Realität, um schließlich – etwa durch die Verwendung von Inserts oder die Auflösung traditioneller Erzählstrategien (VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM) – die stetig zunehmende Medialisierung der Kulturwissenschaften ins Blickfeld des Zuschauers zu rücken und das Medium selbst zum Gegenstand der Untersuchung zu machen.

Diese im Bereich des Genres bisher weitgehend unberücksichtigten Strategien finden insbesondere in seinen von der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film veröffentlichten Dokumentationen ihren Ausdruck, mit welchen Edmund Ballhaus anhand der verschiedensten Themen und Regionen die Verdrängung des Alten durch das Neue, des Handwerkes durch die industrielle Fertigung und der Natur durch die Technik in atmosphärisch dichte Sequenzen umsetzt, den Verlust vertrauter Lebenswelten und identitätsstiftender Traditionen offensichtlich und die Wut und Ohnmacht der Betroffenen spürbar werden läßt. So betrachtet er auch den allgegenwärtigen gesellschaftlichen Wandel aus einer neuen Perspektive, wenn er sich unmittelbar nach Öffnung der innerdeutschen Grenze einem vom kulturwissenschaftlichen Film bisher weitgehend vernachlässigten Aspekt der Gegenwartsgeschichte zuwendet: den sozialen und ökonomischen Umbrüchen infolge der deutschen Wiedervereinigung und ihren Auswirkungen auf die Menschen in den neuen Bundesländern (etwa mit SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD, BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD, ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH). Dabei ergreift er mit den von Schmerz und Enttäuschung, aber auch Hoffnung und Sehnsucht bestimmten Bildern für seine Protagonisten Partei, bezieht als Filmautor eindeutig Stellung und läßt seine persönliche Betroffenheit für den Zuschauer sichtbar werden.

Auf diese Weise verdeutlichen bereits seine ersten zwölf, in den Jahren 1986 bis 1996 entstandenen Filme seine Abkehr von überholten inhaltlichen und methodischen Standards und die Entwicklung eines eigenständigen Typus des kulturwissenschaftlichen Films, welcher sich nicht mehr auf Themen der Sach- und Brauchvolkskunde beschränkt, sondern den Menschen in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt und den Gefilmten selbst das Wort erteilt. Damit wurde sowohl dem klassischen Erklärdokumentarismus des Fernsehens als auch

dem distanzierten Dokumentationsstil des IWF ein neues Modell gegenübergestellt. Zudem löste sich Edmund Ballhaus von der traditionellen Arbeitsteilung in Hinblick auf Recherche, Konzeption und Umsetzung und ersetzte sie durch den selbstfilmenden Wissenschaftler, der für alle Arbeitsschritte einer Filmproduktion allein verantwortlich ist. So verwirklichte er seine 1987 veröffentlichten Forderungen nicht nur in seinen Filmen, sondern auch mit der Gründung der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film und der Einrichtung des Curriculums Visuelle Anthropologie in Göttingen. Seine Suche nach neuen Formen des wissenschaftlichen Diskurses zeigt zugleich die Chancen und Möglichkeiten, welche sich über das Medium Film den Kulturwissenschaften eröffnen, so daß seine Filmarbeit sowohl aufgrund ihrer Themenstellung als auch in Hinblick auf ihre innovativen Konzepte einen bemerkenswerten Beitrag zum kulturwissenschaftlichen Film in Deutschland geleistet und damit die Entwicklung des wissenschaftlichen Films seit Mitte der achtziger Jahre maßgeblich beeinflußt hat.

Copyrighted material

Anhang

Copyrighted material

Copyrighted material

Literatur

Arbeitskreis für Volkskunde: Volkskunde und wissenschaftliche Bilddokumentation. Erste Arbeitstagung in Zusammenarbeit mit dem Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen vom 25. bis 27.4.1962. Redaktion Gerhard Lutz. Göttingen 1962.

Asch, Timothy: Das Filmen in Sequenzen und die Darstellung von Kultur. In: Kapfer, R. / Petermann, W. / Thoms, R. (Hrsg.): Jäger und Gejagte. John Marshall und seine Filme. München 1991, 123–134.

Aumont, Jaques u.a.: L'Esthétique du Film. Paris 1983.

Ballhaus, Edmund: Volkskundliche Filmdokumentation in Niedersachsen. In: Volkskunde in Niedersachsen, 3. Jg., H. 2 (1986), 103–107.

Ballhaus, Edmund: Der volkskundliche Film. Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, NF 21 (1987), 108–130.

Ballhaus, Edmund: Mit 5 PS in die Gegenwart. Eine Siedepfannensaline als lebendiges Industriedenkmal. In: Duwe, Kornelia / Gottschalk, Carola / Koerner, Marianne (Hrsg.): Göttingen ohne Gänseliesel. Texte und Bilder zur Stadtgeschichte. Gudensberg-Gleichen 1988, 92–98.

Ballhaus, Edmund: Auf wissenschaftlichem Diskurs – Land in Sicht? Dörflicher Alltag im volkskundlichen Film. In: Becker, Siegfried / Bimmer, Andreas (Hrsg.): Ländliche Kultur. Internationales Symposium am Institut für Europäische Ethnologie und Kulturforschung in Marburg zu Ehren von Ingeborg Weber-Kellermann. Göttingen 1989, 150–185.

Ballhaus, Edmund: Visuelle Anthropologie. Erste Ergebnisse eines neuen Studienschwerpunktes am Göttinger Seminar für Volkskunde. In: Volkskunde in Niedersachsen, 7. Jg., H. 1 (1990), 36–41.

Ballhaus, Edmund: Zwischen Forschung und Fernsehen. Zur Bandbreite volkskundlicher Filmarbeit. In: Bönisch-Brednich, Brigitte / Brednich, Rolf W. / Gerndt, Helge (Hrsg.): Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses Göttingen 1989 (Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e.V., Bd. 6). Göttingen 1991, 595–618.

Ballhaus, Edmund: Film und Feldforschung. In: Ballhaus, Edmund u.a. (Hrsg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, 13–46. [a]

Ballhaus, Edmund: „Löwe frißt Gams" – Anmerkungen zu einem Film über regionale Identität und Fremdbestimmung. In: Kuntz, Andreas (Hrsg.): Lokale und biographische Erfahrungen: Studien zur Volkskunde „Kultur am Gabelmann". Münster 1995, 317–325. [b]

Ballhaus, Edmund: Erfahrungen mit dem Fernsehen. Ein Thema, zwei unterschiedliche Sichtweisen. In: Annäherung, Kooperation oder Kollision? Kulturwissenschaftlicher Film und Fernsehen. Tagungsreader der Tagung der Kommission für den volkskundlichen Film der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Göttingen v. 25. bis 28. März 1999. Redaktion: Alexa von der Brelje. Göttingen 1999, 11–15. [a]

Ballhaus, Edmund: Studienschwerpunkt Visuelle Anthropologie. Rückblick, Bestandsaufnahme und Perspektive. In: Volkskunde in Niedersachsen, 16. Jg., H. 1 (1999), 32-39. [b]

Ballhaus, Edmund: Visuelle Anthropologie II: Die Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film (GfkF). In: Volkskunde in Niedersachsen, 16. Jg., H. 2 (1999), 98–102. [c]

Ballhaus, Edmund: Scherbenlese. Unveröffentlichtes Manuskript, o.J. [a]

Ballhaus, Edmund: Vom Schandfleck zum Ausstellungsstück. Anmerkungen zum Film VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM. EIN TAGELÖHNERHAUS ZIEHT UM. Unveröffentlichtes Manuskript, o.J. [b]

Ballhaus, Edmund: Exposé zum Film ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH. Unveröffentlichtes Manuskript, o.J. [c]

Ballhaus, Edmund: Vorschlag für einen Klappentext zum Film ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH. Unveröffentlichtes Manuskript, o.J. [d]

Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln 1975.

Bekow, G[ünther]: Aufgabe und Problematik der Gestaltung im wissenschaftlichen Film. In: Der Film im Dienste der Wissenschaft. Festschrift zur Einweihung des Neubaues für das Institut für den Wissenschaftlichen Film. Göttingen 1961, 40–52.

Böhl, Michael: Entwicklung des ethnographischen Films: Die filmische Dokumentation als ethnographisches Forschungs- und universitäres Unterrichtsmittel in Europa (Acta Culturologica, Bd. 1). Göttingen 1985.

Brednich, Rolf Wilhelm: Der volkskundliche Film – Herausforderung und Aufgabe. Ein Kommentar zu Konrad Grunsky-Peper. In: ZfVk 82 (1986), 95–96.

Brigard, Emilie de: The history of ethnographic film. In: Hockings, Paul (ed.): Principles of Visual Anthropology. The Hague 1975, 33–63.

Dall'Agnolo, Daniel / Etterich, Barbara / Gonseth, Marc-Olivier (Hrsg.): Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Bern 1991.

Dehn, Christopher: Die filmische Beobachtung als qualitative Forschungsmethode. Eine Untersuchung am Beispiel der Filmtrilogie „Turkana Conversations" von David und Judith MacDougall. Mitteilungen aus dem Schwerpunktbereich Methodenlehre, H. 44. Berlin 1997.

Dehnert, Walter: Fest und Brauch im Film. Der volkskundliche Film als wissenschaftliches Dokumentationsmittel. Eine Analyse. Marburg 1994.

Dehnert, Walter / Weber-Kellermann, Ingeborg: Perspektiven des volkskundlichen Films. Arbeitstagung vom 11.–14. Februar 1988 in Reinhausen bei Göttingen. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, NF 23 (1988), 181–183.

Diercks, Carsten: Der Pilotton: eine Hamburger Erstgeburt. Spurensuche im Medienkeller. In: Hamburger Flimmern. Die Zeitschrift des Film- und Fernsehmuseums Hamburg e.V., Nr. 5 (1999), 26–33.

Döring, Alois: Volkskunde im Film. Die landes- und volkskundliche Filmdokumentation des Landschaftsverbandes Rheinland. In: Husmann, Rolf (Hrsg.): Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde. Emsdetten 1987, 193–200.

Faber, Michael H.: Die volkskundliche Filmdokumentation eines größeren Festes. Ein Leitfaden (Schluß). In: KulTour, Nr. 4 (1993), 35–51.

Friedrich, Margarete u.a. (Hrsg.): 100 ethnographische Filme. Die Fremden sehen. Materialien und Beschreibungen. München 1985.

Galizia, Michele: Ein Film ist 1000 Monographien wert. Ethnofilm in Diskussion und Unterricht. In: Dall'Agnolo, Daniel / Etterich, Barbara / Gonseth, Marc-Olivier (Hrsg.): Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Bern 1991, 155–176.

Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main 1991.

Grunsky-Peper, Konrad: Der volkskundliche Film – ein wissenschaftliches Stiefkind? In: ZfVk 81 (1985), 245–254.

Heider, Karl G.: Ethnographic Film. Austin 1976.

Hinsch, W.: Schrifttumsarbeit des Institutes für den Wissenschaftlichen Film. In: Der Film im Dienste der Wissenschaft. Festschrift zur Einweihung des Neubaues für das Institut für den Wissenschaftlichen Film. Göttingen 1961, 52–56.

Hoefer, Georg: Vom Objekt zum Subjekt: Die Emanzipation der Gefilmten im Dokumentarfilm. Praxisorientierte Strategien für Filmer zur Partizipation von Gefilmten und deren Motivation zu aktiver Mitarbeit insbesondere im Bereich des ethnographischen Dokumentarfilms (Aufsätze zu Film und Fernsehen, Bd. 4). Coppengrave 1994.

Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch (Studien zur Filmgeschichte, Bd. 5). Hildesheim 1988.

Husmann, Rolf: Gibt es eine Visuelle Anthropologie? In: Husmann, Rolf (Hrsg.): Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde. Emsdetten 1987, 9–19.

Jankofsky, Jürgen: Spergauer Lichtmeß. Berichte protokolliert von Jürgen Jankofsky. Spergau [1992].

Kapfer, Reinhard / Petermann, Werner: Visionen des Wirklichen – Filme als Option. In: Kapfer, R. / Petermann, W. / Thoms, R. (Hrsg.): Rituale von Leben und Tod. Robert Gardner und seine Filme. München 1989, 7–14.

Keppler, Angela: Präsentation und Information. Die massenmediale Konstruktion von Wirklichkeit am Beispiel von Korrespondentenfilmen im Fernsehen. In: Medium, Nr. 8 (1985), 17–22.

Kleindienst-Andrée, Dore: Ethnologische Filme der Encyclopaedia Cinematographica – ein Überblick. In: Novacek, Milan (Hrsg.): Sbornik praci prednesenych na III. Mezinarodnim koloviu vyzkumne a vyukove konematografie. Proceedings of the IIIrd International Colloquium of Research and Educational Cinematography. Brno 1972, 165–172.

Koloß, Hans-Joachim: Der ethnologische Film als Dokumentationsmittel und Forschungsmethode. Ein Beitrag zur anthropologischen Methodik. In: Tribus 22 (1973), 23–48.

Krüger, Manfred / Waz, Gerlinde: Mein Gegenüber ist mir das Wichtigste. In: Ballhaus, Edmund u.a. (Hrsg.): Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, 61–79.

Kuchenbuch, Thomas: Filmanalysen: Theorien, Modelle, Kritik. Köln 1978.

Loizos, Peter: Innovations in ethnographic film. From innocence to self-consciousness 1955–85. Manchester 1993.

MacDougall, David: Beyond Observational Cinema. In: Hockings, Paul (ed.): Principles of Visual Anthropology. The Hague 1975, 109–124.

MacDougall, David: Unprivileged Camera Style. In: Royal Anthropological Institute News, No. 50 (June 1982), 8–10.

MacDougall, David: Der ethnographische Film als Forschungsmittel. Ein Interview mit David MacDougall. In: Friedrich, Margarete u.a. (Hrsg.): Die Fremden sehen. Ethnologie und Film. München 1984, 109–119.

MacDougall, David: Versuche mit dem inneren Kommentar. In: Kapfer, Reinhard u.a. (Hrsg.): Flaherty's Erben. Die Stunde der Ethno-Filmer (Trickster Nr. 16). München 1988, 46–61.

MacDougall, David: When Less is Less. The Long Take in Documentary. In: Film Quarterly, Vol. 46, No. 2 (Winter 1992/93), 36–46.

MacDougall, David: Conversations with anthropological film-makers: David MacDougall (Prickly Pearl Pamphlet No. 9). Manchester 1995.

Metz, Christian: Semiologie des Films. München 1972.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg 1995.

Nichols, Bill: The Documentary Filmmaking and Principles of Exposition. In: Nichols, Bill (ed.): Ideology and the Image. Bloomington 1981, 170–207.

Nivoix, Georges: Du réel à l'écran: le film ethnologique comme miroir déformant. In: Dall'Agnolo, Daniel / Etterich, Barbara / Gonseth, Marc-Olivier (Hrsg.): Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Bern 1991, 177–187.

Paech, Joachim: Das Dokumentarische, Geschichte und Film. In: Medium, Nr. 1 (1984), 30–34.

Petermann, Werner: Einstellungswechsel. Überlegungen zu einigen Grundfragen des ethnographischen Films. In: Kapfer, Reinhard u.a. (Hrsg.): Flaherty's Erben. Die Stunde der Ethno-Filmer (Trickster Nr. 16). München 1988, 74–83.

Proske, Rüdiger: Die Anfänge des Dokumentarfilms im Deutschen Fernsehen. In: Zimmermann, Peter (Hrsg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, 81–88.

Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960. München 1982.

Rouch, Jean: Die Stärken der visuellen Anthropologie – Ein Interview mit Jean Rouch. In: Friedrich, Margarete u.a. (Hrsg.): Die Fremden sehen. Ethnologie und Film. München 1984, 55–72.

Ruby, Jay: The Image Mirrored: Reflexivity and Documentary Film. In: Journal of the University Film Association, No. 1, Vol. 2 (1977), 3–11.

Ruch, Martin: Industriearchäologie im Göttinger Raum: Die Saline Luisenhall. In: Volkskunde in Niedersachsen, 1. Jg., H. 1 (1984), 41–42.

Schomburg-Scherff, Sylvia M.: Berliner ethnographische Filmtage. In: epd Film 3/1987, 4–5.

Simon, Franz / Brednich, Rolf Wilhelm: Volkskundliche Filmarbeit in Niedersachsen. In: Volkskunde in Niedersachsen, 1. Jg., H. 1 (1984), 21–22.

Spannaus, Günther: Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation. In: Research Film 3, H. 4 (1959), 234–240.

Spannaus, Günther: Der wissenschaftliche Film als Forschungsmittel in der Völkerkunde. Entwicklung – Probleme – Zukunftsaufgaben. In: Der Film im Dienste der Wissenschaft. Festschrift zur Einweihung des Neubaues für das Institut für den Wissenschaftlichen Film. Göttingen 1961, 67–83.

Speeter, Sonja: N/um Tchai – Trance und Heilung. Analyse eines ethnographischen Filmes von John Marshall (Arbeiten aus dem Mainzer Institut für Ethnologie und Afrika-Studien, Bd. 7). Göttingen 1994.

Taureg, Martin: The Development of Standards for Scientific Films in German Ethnography. In: Studies in Visual Communication 9, No. 1 (Winter 1983), 19–29.

Wolf, G[otthard]: Das Institut für den Wissenschaftlichen Film. 25 Jahre wissenschaftliche Filmarbeit In: Der Film im Dienste der Wissenschaft. Festschrift zur Einweihung des Neubaues für das Institut für den Wissenschaftlichen Film. Göttingen 1961, 5–16. [a]

Wolf, G[otthard]: Zur systematischen filmischen Bewegungsdokumentation. In: Der Film im Dienste der Wissenschaft. Festschrift zur Einweihung des

Neubaues für das Institut für den Wissenschaftlichen Film. Göttingen 1961, 16–40. [b]

Wolf, G[otthard]: Der wissenschaftliche Dokumentarfilm und die Encyclopaedia Cinematographica. München 1967.

Copyrighted material

Filmverzeichnis Edmund Ballhaus 1986–1996

SALINE LUISENHALL
ARBEITSALLTAG IN EINER SIEDEPFANNENSALINE
Prod.: 1986; Publ.: 1988; 1-Zoll-Video; Farbe; 60 Min.; Autor: Edmund Ballhaus; Kamera und Ton: M. Krüger, K. Bertram, K. Kemner, H. Seebode, Th. Spielböck; Produktion und Veröffentlichung: Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL
VOM WANDEL EINES TRADITIONELLEN HANDWERKES
Prod.: 1986; Publ.: 1988; 16mm; Farbe; 42 Min.; Autoren: Edmund Ballhaus, Reinhold Wüllner; Kamera und Ton: H. Wittmann, K. Kemner; Produktion und Veröffentlichung: Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

WESERFISCHEREI IN NIENBURG
ARBEITSALLTAG DER FAMILIE DOBBERSCHÜTZ
Prod.: 1986/87; Publ.: 1989; 16mm; Farbe; 52 Min.; Autor: Edmund Ballhaus; Kamera und Ton: M. Krüger, K. Kemner, H. Seebode; Produktion und Veröffentlichung: Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

STERNSINGEN IN HILDESHEIM
EIN HEISCHEBRAUCH IM WANDEL
Prod.: 1987; Publ.: 1989; 16mm; Farbe; 45 Min.; Autoren: Edmund Ballhaus, Helga Stein; Kamera und Ton: H. Wittmann, M. Krüger, G. Matzdorf, K. Bertram, K. Kemner, R. Feldmann; Produktion und Veröffentlichung: Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

ZERBRECHLICHE TRADITION
VOM GLASBLÄSER ZUM INDUSTRIEARBEITER
Prod.: 1990/91; Publ.: 1991; S-VHS (Postproduktion Betacam SP); Farbe; 34 Min.; Autor: Edmund Ballhaus unter Mitarbeit von Kerstin Tschinkowitz; Kamera: Edmund Ballhaus; Kameraassistenz und Ton: Kerstin Tschinkowitz; Schnitt: Kerstin Tschinkowitz; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Seminar für Volkskunde Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET
Prod.: 1990/91; Publ.: 1991; S-VHS (Postproduktion Betacam SP); Farbe; 30 Min.; Autor: Edmund Ballhaus; Kamera: Edmund Ballhaus; Kameraassistenz und Ton: Kerstin Tschinkowitz; Schnitt: Heike Brümmer; Interviews: Cornelia Ballhaus, Kerstin Tschinkowitz; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Seminar für Volkskunde Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM
EIN TAGELÖHNERHAUS ZIEHT UM
Prod.: 1991/92; Publ.: 1992; Betacam SP; Farbe; 41 Min.; Autor: Edmund Ballhaus; Kamera: Edmund Ballhaus; Kamera-Assistenz und Ton: Matthias Henkel, Anton Müller, Sabine Ulfikowski; Interviews: Heike Brümmer, Kerstin Tschinkowitz, Karin Weigt; Schnitt: Heike Brümmer, Matthias Henkel; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Seminar für Volkskunde Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

LÖWE FRISST GAMS
Prod.: 1991; Publ.: 1992; Betacam SP; Farbe; 47 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Georg Antretter; Kamera: Edmund Ballhaus; Kamera-Assistenz und Ton: Matthias Henkel; Interviews: Georg Antretter; Schnitt: Karin Weigt; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen und Seminar für Volkskunde Göttingen in Kooperation mit dem Heimat- und Geschichtsverein Aschau; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

WO NOCH DER HERRGOTT GILT....
KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD
Prod.: 1992/93; Publ.: 1993; Betacam SP; Farbe; 49 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Britta Heinrich; Kamera: Edmund Ballhaus; Ton: Matthias Henkel, Britta Heinrich; Schnitt: Kerstin Tschinkowitz; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

WO NOCH DER HERRGOTT GILT....
BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD
Prod.: 1992/93; Publ.: 1993; Betacam SP; Farbe; 28 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Britta Heinrich; Kamera: Edmund Ballhaus; Ton: Matthias Henkel, Britta Heinrich; Schnitt: Kerstin Tschinkowitz; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen, Mitteldeutscher Rundfunk.

ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH
WANDLUNGSPROZESSE DER SORBISCHEN KULTUR IN DER NIEDERLAUSITZ
Prod.: 1995; Publ.: 1996; Betacam SP; Farbe; 70 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Cornelia Ballhaus und Alicia Gerike; Kamera: Edmund Ballhaus; Ton: Alicia Gerike; Schnitt: Cornelia Ballhaus, Alicia Gerike; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen; Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen.

ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....
SPERGAUER LICHTMESS – EIN JUNGGESELLENBRAUCH
Prod.: 1995/96; Publ.: 1996; Betacam SP; Farbe; 58 Min.; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Cornelia Ballhaus und Annette Schneider; Wissenschaftliche Beratung: Jürgen Jankofsky; Kamera: Edmund Ballhaus, Frank Duske; Kameraassistenz: Claudia Doll, Ulrike Schmidt; Ton: Cornelia Ballhaus; Schnitt: Birgit Alscher; Cornelia Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

Copyrighted material

Befragung Edmund Ballhaus 1997

Herr Ballhaus, wie kamen Sie zum kulturwissenschaftlichen Film?

Im Jahr 1980 stellte ich mich mit einer umfangreichen Fotografie-Sammlung bei Rolf Wilhelm Brednich vor. Die Fotografien dokumentierten die Veränderungen meines Heimatortes im 20. Jahrhundert. Mit der Idee, diesen Wandlungsprozessen und ihren Ursachen in einer Arbeit mit einem deutlichen fotografischen Schwerpunkt nachzugehen, stieß ich bei Rolf Wilhelm Brednich auf offene Ohren.[1]

Über meine Arbeit mit der Fotografie erkannte ich die Möglichkeiten, die visuellen Medien als Mittel wissenschaftlicher Analyse und (noch viel mehr) als Vermittler wissenschaftlicher Erkenntnisse innewohnt. Natürlich schärft der jahrelange Umgang mit der Fotografie den Blick, es entwickeln sich Neigungen und Fähigkeiten. Die Fotografie war der Einstieg zum Film – nicht zuletzt habe ich ihr diese Rolle deswegen auch im Göttinger Studienschwerpunkt Visuelle Anthropologie zugewiesen. Dabei geht es nicht in erster Linie um das Erfassen und Umsetzen eines Motives, sondern um die Aufdeckung und Darstellung von Zusammenhängen. In unseren Projekten gebe ich immer wieder das Ziel vor, ein übergeordnetes Thema in Fotosequenzen nach einem zuvor bestimmten Erkenntnisinteresse zu fokussieren und für die Rezipienten in einer überlegten Bildzusammenstellung zu veranschaulichen. Da ich also die Fotografie als vorfilmisches Genre verstehe, lag auch mein Einstieg in das Medium Film nahe.

Betrachten Sie Filmemacher aus dem Bereich des Dokumentarfilms oder des fiktionalen Genres als „Vorbilder" oder haben Sie bestimmte „Lieblingsfilme"?

Ich könnte kaum Vorbilder im Bereich des Dokumentarfilmschaffens benennen – vielleicht Klaus Wildenhahn – es waren eher meine eigenen Erfahrungen und Erkenntnisse, die mich meinen Weg als Filmemacher haben finden lassen. Vielleicht ist dies kennzeichnend für meine wissenschaftliche und filmische Laufbahn gewesen. In beiden Bereichen habe ich mich – zum Teil sehr deutlich – als Randseiter gefühlt und mir nur das „abgeholt", was mir richtig und wichtig erschien. Im fiktionalen Genre zieht es mich zu Regisseuren wie Jim Jarmusch und Emir Kusturica. Vor allem in NIGHT ON EARTH und TIME OF THE GYPSIES hat mich die hautnahe Dokumentation von Befindlichkeiten beeindruckt. Beide Regisseure spüren Einsamkeit und Verlust ebenso auf wie intensive menschliche Begegnungen, ihre gesellschaftskritische Intention scheint darin deutlich hervor. In beiden Filmen sind aber Ernsthaftigkeit und (abgrund-) tiefer Humor, Schwermut und Lebensfreude, Lust und Schmerz so in-

einander verschränkt, daß eine Seite die andere immer wieder aufhebt; am Ende werden so alle Botschaften nicht zu ernst genommen, ja selbst die Abgründe des Lebens relativiert. Die Gratwanderung zwischen Schwermut und Lebensfreude, zwischen Ernsthaftigkeit und (schwarzem) Humor kommt offenbar meinem Lebensgefühl nahe, ich erinnere mich auch noch an einen Film von Alexander Raguschkin über DIE BESONDERHEITEN DER RUSSISCHEN JAGD. Als ich ihn einmal mit Freunden angeschaut habe und die offensichtlich über meinen Spaß an dem Film sehr verwundert waren, wurde mir besonders deutlich, wie unterschiedlich der Zugang zu den geschilderten Befindlichkeiten und wie groß die Bandbreite dessen ist, woran wir als Rezipienten im Guten wie im Schlechten anteilnehmen.

Gibt es weitere Personen, die Ihre Arbeit als Filmemacher beeinflußt haben?

Als Filmemacher hat mich in der Praxis eigentlich nur Kameramann Manfred Krüger beeinflußt, von dem ich nicht nur in technischer Hinsicht viel gelernt habe. Er hat mir ganz unspektakulär durch sein Tun vorgeführt, daß intensive Kommunikation im Feld und Kameraarbeit überhaupt nicht im Widerspruch zueinander stehen. Im Gegenteil hat er gerade bei der Arbeit immer Nähe hergestellt, er ging sozusagen mit seiner Kamera „auf Tuchfühlung". Es ist vielleicht kein Zufall, daß er weder Wissenschaftler noch gelernter Kameramann ist, in seinem „früheren Leben" war er Fernsehtechniker. Seine Nähe zu den Gefilmten war nicht konstruiert, sie war selbstverständlich. Und er ging wirklich überall nah dran, Berührungsängste gab es nicht. Von ihm habe ich auch gelernt, „auf Schnitt" zu drehen, was meines Erachtens von den meisten kulturwissenschaftlichen Kameraleuten und Filmschaffenden viel zu wenig begriffen und beachtet wird; immerhin produzieren wir Filme. Daneben hat mich Rolf Wilhelm Brednich durch seine große Offenheit meinen Vorlieben und Zielen gegenüber sehr gefördert. Er hat mir den Weg geebnet, zuerst ins IWF, dann ins Seminar für Volkskunde. Ohne ihn wäre ich nicht das, was ich heute bin.

Verstehen Sie sich, falls sich diese beiden Bereiche für Sie überhaupt von einander trennen lassen, eher als Filmemacher oder als Wissenschaftler?

Es gibt viele Themen im und außerhalb des Dokumentarfilmbereichs, deren Umsetzung mich reizen würde (gern würde ich zum Beispiel ein Road-Movie drehen), aber als Kulturwissenschaftler habe ich einen Ort gefunden, mit dem ich mich mittlerweile identifizieren und an dem ich noch etwas bewegen kann. Dabei hat mir mein wissenschaftlicher Werdegang sehr geholfen, einen anderen Blick auf filmenswerte Themen zu werfen als dies bei Fernsehdokumentarfilmen in der Regel geschieht. Allerdings habe ich in dieser Hinsicht Entwicklungen durchgemacht, deren Ende ich noch nicht ganz absehen kann. Die

Überlegungen um Fiktion und Dokumentarismus, um Authentizität und Inszenierung, um wissenschaftlichen Anspruch und Vermittlung, um exakte Dokumentation und Kontextualisierung bewegen mich immer wieder. Andererseits gibt es einen wissenschaftlichen Markt mit Ansprüchen, die häufig fernab dieser Überlegungen liegen. Ich bin froh, daß es überhaupt einen Markt und also auch Interessenten für kulturwissenschaftliche Filme gibt. Diese Rezipientengruppe kann man vor dem Hintergrund der eigenen Wünsche und Ansprüche leicht vergessen.

An welche Zielgruppen richten sich Ihre sowohl thematisch als auch in Hinblick auf die Gestaltung doch sehr unterschiedlichen Filme?

Bei den Überlegungen zu den Zielgruppen meiner Filme möchte ich – wie überhaupt – zwischen den Filmen, für die ich am IWF verantwortlich war, und denen, die ich selbst gedreht und produziert habe, deutlich unterscheiden. Die IWF-Filme waren thematisch innerhalb eines vom Land Niedersachsen geförderten Projektes vorgegeben. Bei der Themenfindung sowieso, aber auch bei der Durchführung war mein Einfluß sehr beschränkt. Gerade die Erfahrungen im IWF haben mich veranlaßt, selbst Filme zu drehen und zu produzieren. Bei meinen Filmen spielt der oben angesprochene Markt eine große Rolle. Immer häufiger kommen Institutionen auf mich zu, die entweder eine Filmidee an mich herantragen oder aber einfach nur den Wunsch zur Zusammenarbeit bekunden. Auf diese Weise entstanden viele meiner Filme. Dabei versuche ich jedoch immer, einem gemeinsam gefundenen oder auch einem vorgegebenen Thema meine Handschrift zu verleihen.

Bei der Zusammenarbeit mit Institutionen wie etwa Museen behalte ich mir im übrigen immer die Zuständigkeit für die wissenschaftliche und filmische Umsetzung vor. Ein gutes Beispiel ist der Film VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM. EIN TAGELÖHNERHAUS ZIEHT UM. In diesem Fall hatte ich keine andere Vorgabe als die Translozierung eines ländlichen Unterschichtenhauses zu dokumentieren. Bei der Recherche ergaben sich dann die inhaltlichen Schwerpunkte, denen ich nachgehen wollte. Vor allem interessierte mich die Frage, was von der historischen Identität eines Hauses bleibt, wenn es in einem Freilichtmuseum neu errichtet und eingerichtet wird. Das Zielpublikum ist in diesem wie auch in anderen Fällen heterogen: Zuerst sind hier die Museumsmacher zu nennen, die den Film zum Zweck der Archivierung, aber auch zur Präsentation vor Fachleuten im Museum und bei Vorträgen einsetzen wollen. Auch zur Vorbereitung von Gruppen (etwa durch Lehrer) war der Film gedacht. Mir war natürlich das Fachpublikum und der Einsatz im Hochschulunterricht wichtig, immerhin nimmt der Film ein zentrale volkskundliche Diskussion auf. Im Haus selbst werden den Museumsbesucherinnen und Besuchern Aus-

schnitte aus dem Film vorgeführt, die den Zweck verfolgen, die museale Inszenierung zu brechen. Zur Zeit wird über eine interaktive Präsentation des Films nachgedacht. Dieses Beispiel zeigt, warum ich gern mit Museen zusammenarbeite: Hier trifft die Produktion von Filmen auf tatsächlich vorhandenes Interesse und bedient möglicherweise ganz unterschiedliche Gruppen.

Etwas anders ist dies bei Produktionen, die innerhalb von Forschungsprojekten entstanden wie zum Beispiel ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH. Da stellt sich immer die Frage: Wen interessiert das? Welche neuen Erkenntnisse bringt das? Wem nützt das? Ganz wichtig ist mir die Rezeption in der betroffenen Region; die war beim letztgenannten Film außerordentlich positiv. Nicht nur bei öffentlichen Vorführungen, sondern auch bei Tagungen ist ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH auf lebhafte Resonanz gestoßen. Es wäre naiv und würde den Aufwand nicht rechtfertigen, Filme lediglich für den Hochschulunterricht herzustellen; auch das Argument, Dokumente für die Nachwelt zu produzieren, ist keineswegs ausreichend. Für das Fernsehen – so ist jedenfalls meine Einschätzung – eignen sich kulturwissenschaftliche Filme nur dann, wenn sie vom Bild und Text den ganz anderen Anforderungen angepaßt werden. Nach meinen Erfahrungen zum Beispiel mit dem Film WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... stehe ich einer Kooperation mit dem Fernsehen skeptisch gegenüber. Hinsichtlich der Herangehensweise, der inhaltlichen Genauigkeit, der notwendigen Ausführlichkeit, der Dramaturgie und auch der Bildsprache sehe ich große Differenzen. Deswegen schließe ich weitere Zusammenarbeiten aber nicht aus.

Ein Teil Ihrer Filme, wie zum Beispiel SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, LÖWE FRISST GAMS oder ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH. WANDLUNGSPROZESSE DER SORBISCHEN KULTUR IN DER NIEDERLAUSITZ, zeigt die Menschen inmitten tiefgreifender Umwälzungsprozesse, denen sie weitgehend hilflos ausgeliefert sind. Aus welchen Gründen wenden Sie sich immer wieder derartigen Themen zu?

Die meisten meiner Filme, das wird mir zunehmend klarer, thematisieren die Befindlichkeiten von Menschen, die einen Verlust erleiden oder einen Abschied hinnehmen müssen, die sich von etwas trennen, die Ohnmacht verspüren und sich ausgeliefert fühlen. Auch Rand- und Außenseitern fühle ich mich verbunden, vor allem, wenn sie von anderen in diese Rolle gedrängt werden. Aus unterschiedlichen Gründen nehme ich daran Anteil und drücke dies auch in den von mir gewählten Bildern aus. Die Ursachen für die genannten Befindlichkeiten können gesellschaftliche Umwälzungen, die Anonymisierung von Lebenswelten, die immer weitergehende Rationalisierung und Technisierung der Arbeitswelt, eine allumfassende Bürokratisierung und Überwachung unse-

res Alltages, aber auch große gesellschaftliche Veränderungen wie zum Beispiel die Auflösung gesellschaftlicher Systeme sein. Diese Entwicklungen rollen über die Menschen hinweg, die den Veränderungen und Umwälzungen wie überhaupt den andernorts getroffenen wegweisenden Entscheidungen ohnmächtig gegenüberstehen.

Die Befindlichkeiten, denen ich in einigen meiner Filme nachspüre, sind vor dem gezeichneten Hintergrund als Paradigmen für Empfindungen, Sorgen und Nöte größerer Gruppen zu verstehen. Auch wenn Themen von außen an mich herangetragen werden, wie dies häufig der Fall ist, entdecke ich immer wieder diese Aspekte und stelle sie (mehr oder weniger) in den Mittelpunkt meiner Dokumentation. Dies ist, wenn Sie genau hinsehen, viel öfter der Fall, als in den von Ihnen genannten Filmen. Angefangen hat diese Fokussierung übrigens schon bei meiner Dissertation, deren Wert im nachhinein betrachtet eher in der engagierten Dokumentation dörflicher Wandlungsprozesse und der intensiven Einbeziehung und Darstellung der Betroffenen als in ihrer Wissenschaftlichkeit liegt. Beim Film ZERBRECHLICHE TRADITION.... sind es die ihres handwerklichen Könnens beraubten Glasbläser, beim Film WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... sind es die Frauen in einer patriarchalischen und von der Kirche stark reglementierten Gesellschaft, beim Film SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET geht es um diejenigen, die mit der Auflösung der LPG jegliche berufliche Perspektive verlieren, bei LÖWE FRISST GAMS geht es ebenfalls um den Verlust von Arbeitsplätzen angesichts einer nicht enden wollenden Marktkonzentration, aber auch um die Vermarktung der eigenen Lebensumwelt, beim Film ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH wird meine subjektive Sicht und meine Anteilnahme an der Ohnmacht und am Ausgeliefertsein der vom Braunkohleabbau und vom Kulturverlust Betroffenen vollends deutlich: Ich kommentiere den Film selbst und bemühe mich dabei erstmals um einen Kommentar, der sich bewußt vom wissenschaftlichen Erklärdokumentarismus abhebt.

Aber auch bei Themen, die mit den „von oben" in Gang gesetzten und vorgegebenen Prozessen wenig oder nichts zu tun haben, fokussiere ich immer wieder auf den Aspekt des Verlustes und des Ausgeliefertseins. Beim Film ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN.... geht es um den schwierigen und schmerzhaften Übergang von der Jugend in die Welt der Erwachsenen, der Abschied spielt dabei eine wichtige Rolle; ähnlich ist es auch beim Tagelöhnerhaus, das auf dem Weg VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM eine neue Identität sucht und nur schwer findet. Die Anteilnahme ermöglicht mir die Herstellung von Nähe zu den Protagonisten, die ich offensichtlich für meine Art des Filmens brauche. Immer, wenn ich den Punkt des Mitgefühls erreiche, bin ich auch mitten im Feld, eigentlich selbst betroffen – diese Annäherung spüren die Protagonisten ebenso wie meine Bemühungen um das voll-

ständige Verstehen ihrer Situation. In diesem Moment ist der Bann spätestens gebrochen, die Gefilmten öffnen sich und kehren ihr Inneres nach Außen, sie lassen mich auch mit der Kamera anteilnehmen. Auf diese Weise kann ich einen Einblick in Lebenswelten öffnen, die gemeinhin den Außenstehenden verschlossen bleiben. Abgesehen von gesellschaftlichem Engagement und dem Anliegen, die Wirkungen von Wandlungsprozessen, Wegweisungen, Ordnungen und Entscheidungen auf die davon betroffenen Individuen zu veranschaulichen, erwächst meine Anteilnahme ganz sicher auch aus meiner eigenen Lebensgeschichte.

Da ich selbst mich im übrigen in einigen Lebens- und Arbeitsbereichen als Randseiter fühle, der zwar nach der sehr zutreffenden Beschreibung von Rolf Lindner nicht wirklich außen steht, sondern aufgrund seiner Randposition zugleich eine Außen- und eine Innenperspektive zu entwickeln vermag, habe ich zu Gruppen und Personen, die ebenfalls am Rande oder außerhalb der Gesellschaft stehen, häufig einen sehr selbstverständlichen und guten Zugang.

Im Abspann Ihrer Filme SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH und ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN.... wird Ihre Frau Cornelia als Co-Autorin bzw. unter den Rubriken Interviews, Ton oder Schnitt genannt. Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit Ihrer Frau in der Praxis?

Meine Frau Cornelia hat bei einigen meiner Filme sowohl an der Feldforschung als auch an den Dreharbeiten teilgenommen. Vieles ist zu zweit leichter, wenn es gilt, Türen zu öffnen und Vertrauen herzustellen. Insofern hat sie zum Gelingen verschiedener Projekte ganz erheblich beigetragen. Auch wenn sie bei den Dreharbeiten nur den Ton übernahm, hatte sie mit ihrer vorausschauenden Art und der ihr innewohnenden Besorgnis großen Anteil am Gelingen der Aufnahmen. Den Schnitt gebe ich immer relativ konkret vor; daß ich aber die Umsetzung im Studio vertrauensvoll abgeben kann, ist ebenfalls ein Verdienst meiner Frau (oder anderer Mitarbeiterinnen).

Zum Forschungsprojekt „Volkskundliche Filmdokumentation in Niedersachsen" schreiben Sie in einem Aufsatz aus dem Jahre 1987: „Besonders die letztlich genehmigten Filmvorhaben ‚Sternsingen in Hildesheim', ‚Fasnachtsbrauchtum im Kreis Goslar' [....] ‚Weserfischerei in Nienburg', ‚Holzschiffbau in einer Werft in Ditzum', ‚Spatenschmiede in Exten' und ‚Saline Luisenhall' spiegeln die noch immer vorherrschende Meinung über Inhalt und Ziele volkskundlichen Filmschaffens wieder. [....] Zukunftsweisende, komplexere Themen wie ‚Regionalkultur und Religiosität im Eichsfeld', ‚Stillgelegte Bahnhöfe in ihrer Verwendung als Landkommunen', ‚Dorffeste und Ortsjubiläen', ‚Straßenmusikanten in

den Städten', ‚Heimatvereine' und ‚Singende und demonstrierende Bürgerinitiativen' konnten nicht durchgesetzt werden."[2] *Wie entstand dieses Projekt und welche Institutionen arbeiteten hier in welcher Weise zusammen?*

Das Forschungsprojekt *Volkskundliche Filmdokumentation Niedersachsen* entstand auf Initiative der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen, es war eine ihrer ersten Amtshandlungen, nachdem Rolf Wilhelm Brednich und Helmut Ottenjann sie gegründet hatten. Die Finanzierung der letztlich realisierten Filme erfolgte mit Lotto-Toto-Mitteln des Landes Niedersachsen. Das IWF als zentrale Filminstitution war für die Produktion verantwortlich. Die Themenauswahl und die in der Tradition des IWF begründete Art der Realisierung führte zu Filmen, die ich zum Teil mit großer Skepsis beurteile. Sternsingen, Spatenschmieden und auch Weserfischerei waren nun wirklich keine vordringlich zu dokumentierenden kulturwissenschaftlichen Themen. Exakte Fragestellungen und Erkenntnisinteressen existierten über das Anliegen, Relikte deskriptiv zu dokumentieren, hinaus nicht. Meine in dem von Ihnen zitierten Aufsatz geäußerte Hoffnung, die Themen dennoch zu kontextualisieren und entsprechende Fragestellungen zu entwickeln, scheiterten dann mehr oder weniger an der Alltagsrealität: Der Zeitplan für die vier von mir zu erstellenden Filme war mit zwei Jahren zu knapp bemessen und die Situation im IWF war damals noch eine ganz andere als sie es heute ist. Dazu kamen andere Probleme, die eine Durchführung nach meinen Vorstellungen erheblich erschwerten:

1. Der Projektablauf war so bürokratisiert, daß Dreharbeiten immer mit einem enormen formalen Aufwand verbunden waren.

2. Die beteiligten Mitarbeiter (vor allem die Kamera- und Tonleute) hatten ganz eigene Vorstellungen von der Durchführung volkskundlicher Projekte. Sie waren kaum bereit, ihre Form der Dokumentation, wie sie den älteren IWF-Filmen zu entnehmen ist, aufzugeben, zumal sie sich mit ihrer Arbeit nicht mir, sondern ihrem Arbeitgeber gegenüber zu verantworten hatten. Ich erinnere mich ungern an Auseinandersetzungen um Form und Inhalt der von mir geplanten Szenen. Da ich jedoch in Sachen Film auch ganz unerfahren war, konnte ich mich häufig gegen die Argumente der erfahrenen Filmcrew nicht durchsetzen (heute sehe ich beim Rückblick auf diese Auseinandersetzungen jedoch auch meine eigene Unzulänglichkeit).

3. Im IWF gab und gibt es noch immer eine Abnahmekommission, die Filme entweder abnimmt oder verwirft bzw. zur Änderung zurückverweist. Diese Kommission besteht überwiegend aus fachfremden Mitarbeitern des Hauses. Sie hat unter anderem den mittlerweile hochgelobten Film SPRUNG ÜBER DIE RINDER von Ivo Strecker als veröffentlichungsunwürdig befunden; auch

mein Film ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH wurde deshalb nicht als IWF-GfkF-Kooperation, sondern nur als „Fremdfilm" veröffentlicht. Von diesem gemeinsam produzierten Film distanzierte sich das IWF und entfernte vor Veröffentlichung das IWF-Emblem im Vor- und im Abspann. Filme wie GUBER. ARBEIT IM STEIN von Hans-Ulrich Schlumpf wurden während meiner Arbeitszeit im IWF geradezu angefeindet. Vor diesem Hintergrund wird es vielleicht verständlich, daß ich als zeitweiliger IWF-Mitarbeiter „eine Schere im Kopf" hatte; also versuchte ich es mit kleineren Neuerungen und Kompromissen, die aber dennoch zu erheblichen Reibungsverlusten führten. Tatsächlich gab es vor allem mit der Abnahme des Films SALINE LUISENHALL ganz erhebliche Probleme. Auch später, als Kooperationspartner, kam ich nicht umhin, mich mit den Standards des IWF bis zu einem gewissen Punkt zu arrangieren, wollte ich dort meine Filme veröffentlicht sehen.

Aus heutiger Sicht betrachte ich meine Zeit im IWF als wichtige (und harte) Lehrzeit, die mir vor allem deutlich machte, daß ich die von mir mittlerweile entdeckte Passion zum kulturwissenschaftlichen Filmen in Zukunft in meine eigenen Hände nehmen müßte. Das galt sowohl für die Aufnahmen als auch für die Produktion. Wie wichtig es ist, die Herstellung der Aufnahmen als elementarem Bestandteil des späteren Films selbst zu bestimmen, habe ich bereits an anderer Stelle beschrieben. Nach meiner Zeit im IWF habe ich alle weiteren Filme selbst gedreht. Dabei mußte ich lernen, daß eine entsprechende Qualifikation bei mühevoller Selbstausbildung ihre Zeit braucht; diese Erfahrungen kann ich meinen Studierenden heute zu einem großen Teil ersparen.

Wie beurteilen Sie die vom Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) bisher geübte Praxis, zu den hier veröffentlichten Filmen ergänzende Informationen in Form eines Begleitheftes anzubieten?

Die Idee, wissenschaftliche Filme mit Begleitpublikationen zu versehen, war für das Fach und das Filmschaffen wesentlich fruchtbarer als die Gründung der Encyclopaedia Cinematographica. Während ich die Ergebnisse der E.C. für die Kulturwissenschaften für verheerend und geradezu kontraproduktiv halte, schätze ich den Wert von guten Begleitheften außerordentlich hoch ein: In einem Film, der ein Geschehen zwar dokumentieren, aber nur zum Teil auch kontextualisieren kann, ist aus Zeitgründen immer eine erhebliche Fokussierung notwendig; hier kann ein Begleitheft die zwangsläufig fehlenden Informationen vermitteln. Diese Tatsache bedrückt mich deshalb, weil ich zu meinen Filmen bisher kaum Begleitpublikationen erstellt habe (Ausnahmen sind VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM, allerdings noch nicht veröffentlicht; LÖWE FRISST GAMS, eher fragmentarisch; ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN...., ebenfalls noch nicht veröffentlicht). Die Filmarbeit und der

Aufbau des Curriculums Visuelle Anthropologie sowie der von mir gegründeten Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film nahmen neben der einen oder anderen Veröffentlichung meine ganze Energie in Anspruch. Ich habe mir vorgenommen, das Versäumte nach Beendigung meiner aktiven Filmtätigkeit nachzuholen.

Inwieweit hat aus Ihrer Sicht die kulturwissenschaftliche Filmarbeit des IWF dem mittlerweile veränderten Fachverständnis Rechnung getragen?

Ich habe bereits oben erwähnt, daß mein Film ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH dem Abnahmegremium des IWF als Hausproduktion nicht veröffentlichungswürdig erschien. Da der Film sonst sehr positiv aufgenommen wurde und im übrigen vom international besetzten „Selection-Komitee" für würdig befunden wurde, 1996 beim GIEFF-Festival (im IWF!) vorgeführt zu werden, wirft das ein Licht auf noch immer bestehende Standards. Andererseits hat sich im IWF in den vergangenen Jahren einiges verändert: Die E.C. besteht nicht mehr, die Besetzung des kulturwissenschaftlichen Referates gibt Anlaß zur Annahme, daß die im Haus verankerten Normen und Werte allmählich über Bord geworfen werden können. Dazu kommt die zur Zeit stattfindende Umstrukturierung des Hauses von einem behäbigen, selbstgefälligen und bürokratisierten Staatsbetrieb zu einem modernen Dienstleistungsunternehmen. Das Ergebnis dieses Umbaues bleibt abzuwarten.

1990 gründeten Sie zusammen mit Dr. Rolf Husmann die Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film (GfkF). Was veranlaßte Sie zu diesem Schritt?

Die Gründung der GfkF hängt eng mit meinen Erfahrungen am IWF zusammen: Ich erkannte die unausweichliche Notwendigkeit, meine Filmproduktion von der des IWF zu lösen, das sollte jedoch von Beginn an nicht die Möglichkeit zu Kooperationen ausschließen (die dann ja auch häufig erfolgt sind). Rolf Husmann konnte ich als Völkerkundler gewinnen, sich an der Gründung zu beteiligen; somit war eine Interdisziplinarität gegeben. Allerdings mußte Rolf Husmann nach kurzer Zeit wieder aussteigen, weil es zu Interessenkollisionen mit dem IWF kam und er überdies mit zahlreichen anderen Plänen und Pflichten eingedeckt war. Diese Trennung hat unserer Verbundenheit allerdings überhaupt keinen Abbruch getan.

Auf ihrer Website stellt sich die GfkF wie folgt vor: „Die Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film versteht sich als Produzentin kulturwissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Filme. Sie kooperiert mit dem Seminar für Volkskunde der Universität Göttingen und dem Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen. In Kooperation mit Auftraggebern oder auch in eigener

Initiative leistet die Gesellschaft alle für eine Filmproduktion notwendigen Arbeiten. [....]" Was versteht man bei der GfkF in diesem Zusammenhang unter „populärwissenschaftlich" und wie viele Filme hat die GfkF bisher insgesamt veröffentlicht?

Das zentrale Anliegen der GfkF war von Beginn an die Förderung der Nachwuchsarbeit und die Produktion von Filmen, die inhaltlich und gestalterisch nicht an vorgegebene Muster und Standards gebunden sein sollten. Lediglich die Verpflichtung auf die Formulierung und Umsetzung eines wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses ist bei der Förderung und Produktion von Filmen durch die GfkF bindende Norm. Der bei der Selbstdarstellung verwendete Begriff „populärwissenschaftlich" bezieht sich zum Beispiel auf Museumsfilme, die eher der Vermittlung dienen als der Gewinnung neuer Erkenntnisse; dies gilt auch für die Zusammenarbeit mit dem Fernsehen. Ganz wichtig für das Selbstverständnis der GfkF ist das Anliegen, Recherche, Kameraarbeit und Schnitt in die Hände einer Person zu legen; selbstverständlich ist, daß sie dazu Hilfe benötigt – sowohl bei den Dreharbeiten als auch beim Schnitt ist Teamarbeit unabdingbar.

Die GfkF hat bislang 22 Filme produziert. Die Zahl der Nachwuchsfilme nimmt erst in jüngster Zeit umfangreichere Formen an; dies liegt an der Tatsache, daß die Ausbildung der Studierenden im Curriculum Visuelle Anthropologie erstens immer professioneller wird, zweitens die Studierenden mittlerweile bereit sind, hier eindeutige Schwerpunkte zu setzen, drittens die Früchte der Ausbildung Zeit zur Reife brauchten.

Zu den Zielen der GfkF findet man auf der Website der Gesellschaft folgende Aussagen: „Das Anliegen der GfkF ist die Förderung der kulturwissenschaftlichen Filmarbeit im deutschsprachigen Raum. Da die GfkF wissenschaftlich relevante Filmprojekte anregen will, trägt sie in der Regel einen Teil der anfallenden Produktionskosten und ermöglicht damit einen finanzierbaren Kostenrahmen. Die Verbindung zwischen wissenschaftlicher Forschungsarbeit und selbständiger Filmproduktion bietet den Partnern der GfkF die Produktion kulturwissenschaftlicher Filme auf einem professionellen Niveau." Auf welche Weise finanziert die GfkF ihre Arbeit?

Obgleich die GfkF einige Nachwuchsfilme aus eigenen Mitteln produziert hat, müssen in der Regel Drittmittel eingeworben werden, um ein Projekt durchführen zu können. Die Förderung über die bekannten Förderungsinstitutionen ist nicht immer leicht: Während die DFG sehr offen für wissenschaftliche Filmprojekte war, bewerten andere Drittmittelgeber (hier ist vor allem die VW-Stiftung zu nennen) Film per se als nichtwissenschaftliche Arbeit. Da auf der anderen

Seite zunehmend öffentliche Einrichtungen (Museen, Institute u.ä.) und Vereine mit Projektwünschen auf die GfkF zukommen, wird die Themenauswahl also auch von der Nachfrage bestimmt. Ein finanzierter Museumsfilm ermöglicht in der Regel die Förderung eines Magisterabschlußfilms; auf diese Weise kann die GfkF ganz unterschiedliche thematische Felder und Interessenten bedienen. Um das an einem konkreten Beispiel zu verdeutlichen: Zur Zeit entstehen Filme über die Translozierung eines Kolonistenhauses aus Ostfriesland ins Freilichtmuseum Cloppenburg (der Schwerpunkt liegt auf den biographischen Erinnerungen ehemaliger Hausbewohner und Nachbarn), über die Industrialisierung der Tonverarbeitung und die Milchproduktion. Alle drei Filme werden in Zusammenarbeit mit Museen produziert. Auf der anderen Seite fördert die GfkF aus vorhandenen Mitteln Filme über die Entwicklung des Straßentheaters zwischen politischem Anspruch und Kommerzialisierung, über Frauenexistenzgründungen sowie über die Vereinnahmung und Anpassung von Alternativ- und Subkulturen. Die Finanzierung eines Dokumentarfilms ist aber eine immer wieder schwierige Angelegenheit, für die auch die GfkF keine befriedigende Lösung anbieten kann. In Zukunft werden wir uns verstärkt um Landesfilmförderungen bemühen; damit werden Überlegungen einhergehen müssen, wie sich die polarisierenden Anliegen zwischen der Umsetzung kulturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses auf der einen und dem Bemühen um breite Rezeption auf der anderen Seite gelingen kann. Hier könnte dem Film als kulturwissenschaftlicher Vermittlungsinstanz einige Bedeutung zukommen.

Aufgrund Ihrer Initiative entstand das mittlerweile einen Schwerpunkt im Lehrangebot des Seminars für Volkskunde der Georg-August-Universität Göttingen bildende Curriculum Visuelle Anthropologie, welches die Vermittlung von Theorie und Praxis im Bereich der Fotografie und des wissenschaftlichen Films in Form von mehrsemestrigen Projekten, die in der Regel mit einer Fotoausstellung oder einem Film abschließen, zum Ziel hat. Wie kam es zur Einrichtung dieses Studienganges?

Die Einrichtung des Curriculums Visuelle Anthropologie als Studienschwerpunkt am Seminar für Volkskunde und die Gründung der GfkF sind zwar nicht zeitgleich erfolgt, stehen aber in unmittelbarem Zusammenhang: Nachdem mich Rolf Wilhelm Brednich vom IWF ans Seminar für Volkskunde geholt hatte, um dort Schwerpunkte im Bereich der visuellen Medien zu setzen, fand ich dort lediglich einen VHS-Schnittplatz und ein oder zwei VHS-Kameras vor. Die mangelnde Professionalität ist wahrscheinlich der Grund für die vielerorts begonnene, dann aber wieder abgebrochene kulturwissenschaftliche Filmarbeit. Abgesehen davon, daß mit unzureichender Technik keine guten Filme hergestellt werden können, verlieren die Nachwuchsfilmschaffenden sehr bald ihre Motivation, wenn nach monatelanger Arbeit Ergebnisse vorliegen, die kaum

vorführbar und schon gar nicht zur Veröffentlichung geeignet sind. Die Gründung der GfkF ermöglichte mit der Anschaffung professioneller Technik die Produktion fernsehtauglicher Filme, was die Motivation der Studierenden in Göttingen ohne Zweifel enorm erhöhte.

Der Einsatz dieser Technik setzt entsprechende Kenntnisse und Fähigkeiten voraus. Die Studierenden, die in Göttingen unter professionellen Voraussetzungen ihren Magisterabschlußfilm drehen und bearbeiten wollen, müssen sich zuvor mit guten Übungsfilmen qualifizieren und bei Projekten der GfkF Erfahrungen sammeln. So erlernen sie nach und nach – nicht allein im genannten Curriculum – alle Schritte der Filmherstellung in der Theorie, vor allem aber auch in der Praxis. Dazu gehört neben der Kameraarbeit die Tontechnik, das Setzen von Licht und auch die Endbearbeitung des Filmmaterials im Studio. Mittlerweile gibt es einen großen Andrang von Studierenden auf den Studienschwerpunkt Visuelle Anthropologie, Voranmeldungen aus anderen Städten und aus Nachbardisziplinen sind bereits zur Regel geworden.

Wenn ich heute auf zehn Jahre Studienschwerpunkt Visuelle Anthropologie in Göttingen zurückblicke, freuen mich zwei Dinge ganz besonders: Das während meiner „Lehrjahre" im IWF aus der praktischen Erfahrung gewachsene Credo, die Auswahl der Filmbilder als überlegten wissenschaftlichen Prozeß nicht aus der Hand zu geben, hat sich als praktikabel erwiesen; mittlerweile entstehen in Göttingen immer mehr Nachwuchsfilme, die hohen technischen Ansprüchen genügen. Indem die jungen Filmschaffenden die Kamera führen und das Tonmischpult bedienen, sind sie vor allem in der Lage, ihr Forschungsanliegen selbst und nicht über technische Mitarbeiter zu formulieren und dann zu vermitteln. Neben diesen Ansprüchen wird – auch das finde ich sehr erfreulich – nie aus den Augen verloren, daß unser Anliegen die Produktion kulturwissenschaftlicher Filme ist. Im Verlauf des Curriculums wird dies immer wieder in den Mittelpunkt der Reflexionen gestellt. Es ist nicht mein Ziel, zukünftige Fernsehdokumentarfilmer auszubilden, dazu sind Filmhochschulen besser geeignet. Film dagegen mit den Methoden und Forschungsinhalten der Kulturwissenschaften zu verknüpfen, in der Filmkonzeption ein wohlbegründetes Erkenntnisinteresse zu formulieren, um es dann mit den Mitteln des Films zu verfolgen und zu transportieren, scheint mir eine Leerstelle unseres Faches zu sein, zu deren Füllung wir in Göttingen beitragen möchten.

Die von Ihnen seit 1990 geleitete Kommission für den volkskundlichen Film sieht eines ihrer zentralen Anliegen darin, „die Bindung zwischen IWF und dem Fach Volkskunde zu verstärken" und „bei der Gewinnung neuer Autoren und der Initiierung neuer Filmprojekte mitzuwirken".[3] *Wie schätzen Sie die bisherige Arbeit der Kommission ein und welche Bedeutung messen Sie ihr in*

Hinblick auf die zukünftige Entwicklung des kulturwissenschaftlichen Films bei?

Es war vor allem der Verdienst von Rolf Wilhelm Brednich, daß 1989 die Kommission für den volkskundlichen Film wieder ins Leben gerufen wurde. Zwanzig Jahre zuvor hatte er selbst miterlebt, wie sich die Kommission nach heftigen Kontroversen zwischen den etablierten Filmschaffenden und den Studierenden auflöste. Allerdings kann sie bereits damals nicht auf einem sicheren Fundament gestanden haben, denn es war insbesondere der Rückzug des IWF-Referenten, der den Stillstand der Filmarbeit im Verband auslöste. Was ich nach all der provokanten und völlig gerechtfertigten Stigmatisierung des traditionellen volkskundlichen Filmschaffens nicht verstehe, ist die Tatsache, daß sich an den alten Filmstilen und Dokumentationsformen auch in den folgenden Jahrzehnten kaum etwas änderte. Das zeigt nur, daß das IWF der eigentliche Träger des volkskundlichen Films war, dieser im Fach aber eine allenfalls periphere Rolle spielte. Eigentlich ist das bis heute so geblieben.

Einer der Gründe, in der Filmkommission aktiv zu werden, war die Überlegung, mit diesem Instrument die rückwärtsgewandten und überholten Dokumentationsstile und die Standards des IWF in Frage zu stellen und aufzuweichen. Denn – so schien es jedenfalls – am IWF als dem zentralen Dienstleister in Sachen wissenschaftlicher Film kam man nicht vorbei, wenn es um die Produktion, vor allem aber um die Publikation kulturwissenschaftlicher Filme ging. Also habe ich mich – zuerst im Schatten der ersten Vorsitzenden Ingeborg Weber-Kellermann – dann in vorderster Linie um die Belange der Filmkommission gekümmert. Außer den in zweijährigem Rhythmus stattfindenden Arbeitstagungen habe ich rückblickend in dieser Position nicht allzu viel bewegt. Dafür gibt es einen wichtigen Grund, der sich aus meinen vorhergehenden Äußerungen erklärt: Neben Vertretern des IWF und Autorinnen und Autoren des ÖWF herrschte (und herrscht) in der Kommission eine erhebliche Fluktuation. Immer wieder lebte in diesem oder jenem volkskundlichen Seminar die Filmarbeit auf, um dann aber bald wieder einzuschlafen. Sowohl für die Kommission als auch für die Institute gilt also: Die Filmarbeit im Fach hat keine Grundlage, auf der sie einen sicheren Stand entwickeln könnte; da sie immer vom Engagement Einzelner abhängig ist, hat sie nur Bestand, solange diese Personen ihr Interesse oder ihren Arbeitsplatz nicht verlieren. Wie sehr die Verbandsarbeit und die Filmarbeit überhaupt von den großen filmproduzierenden Institutionen abhängig sind, zeigt das Beispiel Österreich. Seit der Schließung des ÖWF ist die volkskundliche Filmarbeit in Österreich praktisch eingeschlafen, eine Teilnahme der früher sehr aktiven Filmschaffenden an der Kommissionsarbeit findet nicht mehr statt.

Vor dem skizzierten Hintergrund betrachte ich die Kommission als sehr instabiles Gremium, dem ich in erster Linie die Bedeutung zumesse, daß darüber eine gewisse Vernetzung stattfindet, und daß die Filmarbeit im Fach überhaupt registriert wird. Da ich im übrigen kein Mensch bin, der der Verbandsarbeit große Impulse verleihen kann, weil ich mich viel lieber der aktiven Filmarbeit, dem Vorankommen des Curriculums und dem Aufbau der GfkF zuwende, hege ich schon lange die Absicht, die Leitungsposition in andere Hände zu geben. Um aber Kontinuität zu wahren, erklärte ich mich immer wieder zur Wiederwahl bereit. Bei der letzten Arbeitstagung in Göttingen haben wir einen interdisziplinären Zugang gesucht. Die Begegnung mit der Völkerkunde, mit freischaffenden Dokumentarfilmern und Fernsehredakteuren war so fruchtbar, daß ich mir interdisziplinäre Treffen auch für die Zukunft vorstellen könnte.

Über die den Dreharbeiten zu Ihrem im Jahre 1988 vom IWF veröffentlichten Hochschulunterrichtsfilm SALINE LUISENHALL. ARBEITSALLTAG IN EINER SIEDEPFANNENSALINE vorausgehende Feldforschung, während der sie unter anderem selbst in der Saline mitarbeiteten, schreiben Sie im Jahre 1987: „Meine Zeit in der Saline, die bereits vor der eigentlichen Mitarbeit begann, war eine Lehrzeit bei den Arbeitern und ein Bemühen um ehrlichen Austausch von Interessen, Vorstellungen und Problemen."[4] Auf welche Weise fanden Sie die Protagonisten dieses Films und wie verliefen die späteren Dreharbeiten?

Bevor ich auf die während meiner Zeit im IWF produzierten Filme näher eingehe, will ich eines voranschicken: Zwei Jahre gehen schnell vorbei, wenn man noch dazu die Zeit der Einarbeitung und inhaltlichen Vorbereitung der Projekte bedenkt. Aber eigentlich ist diese Zeitknappheit bei Filmprojekten bis heute so geblieben. Seit ich am Seminar für Volkskunde tätig bin, muß ich mein Hauptaugenmerk der Seminararbeit und der studentischen Ausbildung widmen und meine Filme überwiegend in der vorlesungsfreien Zeit produzieren, während meiner Tätigkeit am IWF habe ich einen großen Teil meiner Zeit mit Papierkrieg und den absolut bürokratischen Formalitäten zur Durchführung der Filmprojekte zugebracht. SALINE LUISENHALL war der einzige Film des von mir betreuten Niedersachsenprojektes, den ich in Ruhe realisieren konnte. Die Saline Luisenhall liegt glücklicherweise in Göttingen, so daß ich sie vor den Aufnahmen tatsächlich häufig aufsuchen konnte. Dennoch klingen mir diese Sätze heute recht pathetisch, ich spüre in ihnen die Unerfahrenheit mit Feldsituationen und das Bemühen, Dinge zu beschreiben, die eher dem theoretischen Anspruch als der praktischen Erfahrung entspringen. Zu dem Satz „Meine Zeit in der Saline, die bereits vor der eigentlichen Mitarbeit begann, war eine Lehrzeit bei den Arbeitern und ein Bemühen um ehrlichen Austausch von Interessen, Vorstellungen und Problemen" würde ich heute bei einer studentischen Arbeit anmerken, daß er mangels genauerer Reflexion der Feldsituation

recht vage und ungenau bleibt. 1987 stand ich sowohl bei der Filmarbeit als auch beim wissenschaftlichen Diskurs noch recht am Anfang.

Davon abgesehen ist es sicher richtig, daß die Vorbereitungen zum Film SALINE LUISENHALL eine wichtige Erfahrung für meine weitere Filmlaufbahn waren. Ich bemerkte erstmals, was inzwischen zu meinem festen Erfahrungsrepertoire gehört und mich vor und während meiner Feldforschungen immer sehr beruhigt: Bei entsprechend offener Vermittlung des Anliegens legt sich die anfänglich oft vorhandene Skepsis der Betroffenen meist (dabei spielt die Tatsache, daß es sich um ein Filmprojekt handelt, sicher eine ganz entscheidende Rolle). Die angesprochenen Menschen spüren sehr bald, daß jemand an ihrer Arbeit, an ihrem Alltag, an ihrer Biographie interessiert ist. Noch dazu wird dies für wichtig genug befunden, um es in einem Film festzuhalten. Wer fühlte sich da nicht aus der alltäglichen Sprachlosigkeit herausgerissen und durch die besondere Aufmerksamkeit auch positiv berührt? Wer fühlte sich in anbetracht der Bedeutung, die er oder sie durch die mediale Dokumentation erfährt, nicht auch geehrt? Und immerhin haben wir Filmschaffenden ein Ergebnis anzubieten, an dem die Protagonisten und ein mehr oder weniger großes Umfeld interessiert sind (mehr dazu in meinem Aufsatz „Film und Feldforschung"[5]).

Da ich noch dazu – und dies war eben auch bereits bei den Vorbereitungen zu SALINE LUISENHALL so – jeweils versprechen kann, daß die Ergebnisse der Filmtätigkeit vor einer Publikation den Betroffenen noch einmal zur kritischen Inspektion vorgelegt werden und sie selbstverständlich das fertige Produkt als Gegenleistung erhalten, stimmen doch viele Befragte zu, bei der Produktion eines Filmes mitzuwirken. Darüber hinaus findet bei den einem Filmprojekt vorausgehenden Gesprächen eine Vorauswahl der Protagonisten statt, die sowohl von ihrer Eignung abhängt, sich als Darsteller im Film zu bewähren, als auch von der sogenannten Wellenlänge, die einfach stimmen muß; damit ist aber auch bereits eine Zusage zur Mitwirkung prognostiziert. Abgesehen davon, daß ich in einem mir nicht freundlich gesonnenen und der Filmarbeit gegenüber nicht aufgeschlossenen Feld nicht filmen würde, habe ich es mir seit den Vorbereitungen zu SALINE LUISENHALL zueigen gemacht, diejenigen Personen in den Mittelpunkt des Films zu stellen, die besonders aufgeschlossen waren, anderen dagegen entsprechend ihrem (wenn auch meist nicht explizit geäußerten) Wunsch nicht zu nahe zu treten.

Im Film SALINE LUISENHALL waren es die Arbeiter Willi Conradi und Albert Ilse, denen ich mich aufgrund ihrer Aufgeschlossenheit, aber auch aufgrund unserer gemeinsamen ländlichen Herkunft besonders verbunden fühlte. Die Selbstverständlichkeit, wie ich mit ihnen bereits vor den Dreharbeiten bei Bier und Brot in der Kantine saß, öffnete mir dann auch die Türen zu den eher ver-

schlossenen Mitarbeitern. Den Spanier Sanchez Rodriguez konnten wir ohne Probleme bei der Arbeit aufnehmen, weil er absolut gelassen und unbeeindruckt von unseren Bemühungen blieb. Auch zu den Frauen hatte ich von Beginn an ein sehr herzliches Verhältnis; da ihre Arbeit für das Konzept jedoch keine allzu große Rolle spielte, fällt das auch im Film nicht weiter auf. Zusammenfassend kann ich wohl sagen, daß bei den Vorbereitungen zu SALINE LUISENHALL eine Annäherung wie auch bei den meisten meiner späteren Filme erfolgte, die sich dann auch in den Bildern widerspiegelt.

In welcher Weise wirkte sich der Einsatz von professioneller Videotechnik anstelle von 16mm-Film auf die Produktion von SALINE LUISENHALL aus und wie gestaltete sich hierbei die Zusammenarbeit mit dem Filmteam des IWF?

Wichtig für das Gelingen von SALINE LUISENHALL war ganz sicher die Tatsache, daß wir mit Video drehten, allerdings noch nicht Beta SP, sondern 1-Zoll. Ohne hier auf technische Details eingehen zu wollen, so ist es doch wichtig, die Drehbedingungen zu erläutern: Die Aufzeichnung der Aufnahmen erfolgte auf einem externen, schiebbaren Recorder, der durch ein langes Kabel mit der Kamera verbunden war. Es ist für mich noch heute ganz erstaunlich, was wir damals trotz dieser schwerfälligen Technik zuwege gebracht haben. Da auf dem Recorderwagen auch ein Monitor installiert war, konnte ich (und jede/r Vorbeikommende) die Aufnahmetätigkeit von Kameramann Manfred Krüger genau verfolgen. Somit war SALINE LUISENHALL das einzige Projekt meiner IWF-Arbeit, bei dem ich tatsächlich auf die Entstehung der Bilder Einfluß zu nehmen vermochte. Allerdings war Manfred Krüger darüber hinaus ein Kameramann, der damals sehr schnell verstand, was ich bei meinen Filmen im Vergleich zu frühren IWF-Publikationen ändern wollte. Ich denke, was neue inhaltliche, dramaturgische und auch methodische Zugänge zum kulturwissenschaftlichen Film betrifft, hat auch er bei unseren gemeinsamen Projekten wichtige Erfahrungen gesammelt. Noch viel mehr, da bin ich sicher, habe ich jedoch für meine spätere praktische Filmarbeit von ihm gelernt. Es spricht für seine Souveränität, daß ihn die kritische Beobachtung seiner Aufnahmetätigkeit nicht zu stören schien. Mein Aufnahmematerial zeige ich eigentlich nur im Kreis meiner Studenten, damit ich Fehler vorführen und das Drehen auf Schnitt (das ich von Manfred Krüger gelernt habe) vermitteln kann.

Wie hoch war bei SALINE LUISENHALL das Drehverhältnis und wie wirkte sich die Verwendung der Videotechnik auf die Bildmontage aus?

Wie am Ende das Verhältnis zwischen Rohmaterial und fertigem Film war, kann ich nicht mehr sagen; ohne Frage war das Drehverhältnis ungleich höher als beim 16mm-Film. Ich erinnere mich jedenfalls an einen sehr langwierigen

und mühevollen Schnitt, möglicherweise waren es 15 Stunden Rohmaterial, die wir sichten, protokollieren und bearbeiten mußten. Dies ist beim 16mm-Film anders, das Drehverhältnis lag bei den von mir betreuten Projekten etwa bei 1:5. Dabei ist zwar die Auswahl der zu verwendenden Einstellungen eingeschränkt, die Endbearbeitung fällt jedoch andererseits leichter. Allerdings gehört diese Debatte der Vergangenheit an, mit Wim Wenders BUENA VISTA SOCIAL CLUB scheint selbst im Kino die Zeit des Videos anzubrechen; der Film wurde mit Digital-Betacam gedreht.

Der Grobschnitt von SALINE LUISENHALL wurde, soweit ich mich erinnere, nicht mit den Protagonisten diskutiert. Selbstverständlich haben wir den fertigen Film dann in der Saline vorgeführt, übrigens auch in der Kantine. Wie bei meinen späteren Filmen war die Reaktion überaus positiv. Ich glaube, daß dies auch bei kritischer Bestandsaufnahme eines Ereignisses der Fall ist. Wenn die Gefilmten das Bemühen um eine redliche Bestandsaufnahme spüren, nehmen sie auch eine kritische Reflexion hin und respektieren die ehrliche Arbeit; im Gegenteil wird dadurch in der Regel eine spannende Diskussion in Gang gesetzt. Allerdings wußten die Beteiligten bei meinen Filmen eigentlich immer recht genau, was sie erwartet; ich habe noch nie entgegen aller Vorhersagen ganz unerwartete Bilder präsentiert. Nicht zuletzt sind die Protagonisten von der Nähe überrascht, die ich mit meinen Einstellungen herstelle. Diese Nähe und die Tatsache, daß sie meist ausführlich zu Wort kommen, führt bei ihnen als Zuschauerinnen und Zuschauer zu einer fast immer positiven Reaktion. Allein, daß sie sich und ihre Bekannten im Film sehen können, ist im übrigen schon eine wichtige Voraussetzung für eine gute Bewertung (diese Tatsache erwähne ich, obwohl sie natürlich Anlaß zur [selbst-] kritischen Reflexion gibt).

Zusammenfassend waren also meine Erfahrungen gerade bei diesem Projekt von grundlegender Bedeutung für meinen Entschluß, mich dem kulturwissenschaftlichem Filmschaffen zu verschreiben. Den Film SALINE LUISENHALL empfinde ich immer noch als gutes Beispiel für einen dramaturgisch und gestalterisch, aber auch inhaltlich gelungenen Film. Das Anliegen, die besonderen Kommunikations- und Arbeitsformen und die Bandbreite personaler Interaktion in einem wenig technisierten Betrieb vorzustellen, findet im Film eine adäquate Umsetzung.

Wie beurteilen Sie rückblickend Ihre übrigen in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre beim IWF entstandenen Filme SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL. VOM WANDEL EINES TRADITIONELLEN HANDWERKS, WESERFISCHEREI IN NIENBURG. ARBEITSALLTAG DER FAMILIE DOBBERSCHÜTZ und STERNSINGEN IN HILDESHEIM. EIN HEISCHEBRAUCH IM WANDEL?

So positiv wie SALINE LUISENHALL kann ich die anderen drei Filme des Projektes *Volkskundliche Filmdokumentation Niedersachsen* leider nicht beurteilen. Während die Feldforschung zum Film WESERFISCHEREI IN NIENBURG noch zufriedenstellend verlief und der Zugang zu den Fischern dann ausgezeichnet war, blieben mir die Protagonisten in den Filmen STERNSINGEN und SPATENHERSTELLUNG bis zum Schluß fremd, so wie es auch die Themen von Beginn an waren.

Zwar ist auch die Flußfischerei als Relikt einzuschätzen, dem nachzujagen wirklich nicht unsere vordringlichste Aufgabe sein sollte, andererseits orientiert sich der Film am Handwerk im Alltag und versucht, dessen Spezifika zu veranschaulichen: „Im Kontext sozialer Interaktion und alltäglicher Arbeitsroutine im Jahreslauf wird deutlich, wie die Familie Dobberschütz sich neuen ökonomischen und ökologischen Bedingungen anpaßt ....“ (IWF-Katalog) Auch der Aspekt der früher weit verbreiteten kleinen Familienbetriebe wird im Film recht ausführlich dargestellt. Dies ist bei SPATENHERSTELLUNG schon deshalb nicht mehr möglich gewesen, weil ich bei der Durchführung des Gesamtprojektes zunehmend in Zeitverzug kam; außerdem fand ich zum Spatenschmied überhaupt keinen Zugang, der ursprünglich vorgesehene Autor stand für die Vorbereitungen nicht zur Verfügung (die inhaltlichen und methodischen Vorüberlegungen der Antragsteller sind aus heutiger Sicht sehr kritisch zu beurteilen).

Daher ist es nicht verwunderlich, daß der Film SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL. VOM WANDEL EINES TRADITIONELLEN HANDWERKES erhebliche Schwachstellen aufweist. Die Gegenüberstellung traditioneller handwerklicher und industrieller Produktion in einem Betrieb ist noch recht akzeptabel, obgleich der Kameramann sehr auf die exakte Darstellung der Produktionsschritte fixiert war und meinen Vorschlägen, die Personen, die Arbeitsbedingungen und die Besonderheiten des Betriebes noch stärker in den Vordergrund zu rücken, sehr skeptisch gegenüberstand. So erinnere ich mich noch an eine Situation, als die Mutter des Betriebsinhabers ihm das Frühstück an den Arbeitsplatz brachte und ich den Kameramann bat, dies aufzunehmen; er verweigerte es mit dem Hinweis auf das schlecht gesetzte Licht. Ich versuchte dann, mit einem im Wohnzimmer des Spatenschmiedes durchgeführten Interview, den Blick von der Produktion auf die Menschen zu lenken. Da weder der vorgesehene Autor (der bei den Dreharbeiten nicht zugegen war) noch ich engeren Kontakt zu den Protagonisten hergestellt hatten und im übrigen die freie Erzählung (vor der Kamera) dem Spatenschmied offensichtlich nicht behagte, entstand ein bemerkenswertes Dokument einer höchst befremdlichen Gesprächssituation, die ich mitunter meinen Studierenden vorführe, um mit ihnen über die Methoden und Probleme kulturwissenschaftlicher Filminterviews zu diskutieren. Um die beteiligten Personen überhaupt vorzustellen und die Pro-

duktion zumindest im Ansatz zu kontextualisieren, entschied ich mich für die Verwendung des Interviews sowohl im ON als auch (zur Vorstellung der noch im Betrieb beschäftigten Personen) im OFF.

Allerdings ist zu berücksichtigen, daß sowohl SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL als auch STERNSINGEN IN HILDESHEIM im 16mm-Format gedreht wurden. So war zum einen keine Ansicht der Aufnahmen möglich, bevor das belichtete Material dann aus der Kopieranstalt zurückkam; zum anderen war die Filmherstellung im 16mm-Format so teuer, daß Szenen nicht leichtfertig gedreht oder wiederholt werden konnten, was bei Interviews die Herstellung einer zwanglosen Gesprächsatmosphäre erheblich erschwerte.

Als letzter der während meiner Arbeit im IWF entstandenen Filme ist noch STERNSINGEN IN HILDESHEIM. EIN HEISCHEBRAUCH IM WANDEL zu nennen. Dabei handelte es sich ebenfalls um ein 16mm-Filmprojekt. Die Realisierung habe ich lange vor mir her geschoben, weil ich das Thema im Rahmen einer modernen Volkskunde für wenig relevant hielt. Allerdings gab es mit Helga Stein eine wissenschaftliche Autorin, die das Thema nicht nur in das Gesamtprojekt eingebracht hatte, sondern im Gegensatz zu den anderen „Autoren", die dann bei der Umsetzung nicht mehr zur Verfügung standen, beharrlich auf seine Realisierung drängte. Sie übernahm auch die Feldforschung, ihr Kontakt zu den Brauchträgern war bereits seit Jahren recht intensiv.

Der üblicherweise auf Epiphanias (6. Januar) fallende Brauch wurde früher in Hildesheim auch von Pflastersteinsetzern ausgeübt, die mit dem Heischegang ihre winterliche Erwerbslosigkeit überbrückten. Nicht mehr aus wirtschaftlichen, sondern aus Traditionsgründen ziehen die Nachkommen einer dieser Pflastersteinsetzerfamilien noch heute in der Vorweihnachtszeit durch Hildesheim, singen das Dreikönigslied und sammeln Naturalien, aber auch Bargeld. Von der Bedeutung dieses völlig von seinen Ursprüngen abgekoppelten Brauches abgesehen bereitete mir vor allem die mit der Wissenschaftlerin abgesprochene Vorbedingung der Gefilmten Unbehagen, das Geldeinsammeln nicht oder jedenfalls nur mit gehörigem Abstand zu dokumentieren.

Unter diesen Vorbedingungen wollte ich im Film bewußt mehr Distanz zu den Gefilmten wahren; dies fiel mir nicht schwer, da die Feldforschung wie gesagt in anderen Händen lag und ich nur zur Filmvorbereitung hinzugezogen wurde. Allerdings inspirierte mich eine andere Zielsetzung, die ich vor den Dreharbeiten jedoch nur Kameramann Manfred Krüger vermittelte, da ich sie vor allem über die Bilder zu transportieren gedachte: Inspiriert von einem Aufsatz von Karl-Sigismund Kramer zum Sinnverlust traditioneller Bräuche beabsichtigte ich, den von ihm sehr schön beschriebenen Inhaltsverlust und die unumgängli-

che Auflösung traditioneller Bräuche in der modernen Gesellschaft zu dokumentieren. Die Aufgabe war nicht nur deshalb schwierig, weil ich für diese Idee weder die Zustimmung der wissenschaftlichen Autorin noch die des IWF einholen konnte – dazu waren die jeweiligen Diskursideen zu unterschiedlich. Etwas anderes erschwerte die Umsetzung ebenfalls: Die Protagonisten sollten keinesfalls der Lächerlichkeit preisgegeben werden.

Ein anderes Problem waren die Kameraleute: Außer Manfred Krüger hätte wohl kein anderer Kameramann des IWF seinen Fokus weg von der exakten Brauchdokumentation zur (sehr schwierigen) Erfassung der Ungleichzeitigkeit und auch der Fragwürdigkeit des Brauches lenken wollen. Also orderte ich unter dem Vorwand der schwierigen Drehbedingungen drei Kameramänner, von denen zwei den Brauchverlauf und einer (eben Manfred Krüger) die daneben liegenden Bedeutungsebenen dokumentierten.

Das Ergebnis ist allenfalls ein Kompromiß: Die Wissenschaftlerin und die Brauchträger waren mit dem Ergebnis einverstanden, bei Vorführungen im Hochschulunterricht konnte ich den Reaktionen der Studierenden aber auch entnehmen, daß die hinter der Brauchdarstellung liegenden Botschaften doch ankamen. Es gibt einige Szenen im Film, in denen sehr deutlich wird, wie inhaltsleer und deplaziert der Brauch im modernen städtischen Getriebe ist. Die Bilder vermitteln dann den (richtigen) Eindruck einer bestehenden Ungleichzeitigkeit: Auf der einen Seite eine Vorweihnachtszeit, in der die dann übliche hektische Betriebsamkeit durch die Präsentation winterlicher und religiöser Motive aus Plastik oder aus der Konserve konterkariert wird, auf der anderen Seite die drei Sternsinger, die vom vorbeihetzenden Publikum gar nicht beachtet werden. Außer den wenigen Einheimischen, die sich aus unterschiedlichen Gründen mit dem Brauch verbunden fühlen, steht die städtische Umwelt ihm fremd gegenüber. Möglicherweise ist es auch umgekehrt der Fall; dennoch lassen es sich die Brauchträger nicht nehmen, auch in den Stadtgeschäften ihren Obolus einzufordern. Ihr Interesse an der Durchführung des Brauches ist am Ende nicht ganz deutlich, es liegt vielleicht zwischen den durchaus lukrativen Aussichten und einem Traditionsbewußtsein, das im übrigen durch das auch von uns gezeigte wissenschaftliche Interesse eine erhebliche Stärkung erfährt.

Im Laufe der Vorbereitungen und bei der Umsetzung des Films erfaßte mich dann doch wie bei vielen meiner anderen Projekte ein starkes emotionales Interesse. Zwar konnte und wollte ich in diesem Fall keine Nähe zu den Gefilmten herstellen, auch eine Identifikation mit den Hauptpersonen wie bei SALINE LUISENHALL fällt wahrscheinlich jedem Rezipienten schwer; dennoch wird möglicherweise meine Anteilnahme spürbar (auch wenn ich leider nicht für die Bil-

der verantwortlich war): Anteilnahme an einer kleinen Gruppe von Menschen, die – von der Zeit längst überholt – fremd in einer Umwelt stehen, deren Kennzeichen Anonymität, Ersatzhandlungen und Wahrnehmungsverlust sind. Die drei Sternsinger fahren die Rolltreppe in der Einkaufspassage hinunter wie Besucher aus einer anderen Welt, sie wirken (noch verstärkt durch den dieser Szene unterlegten Liedvortrag eines in der Passage ganz deplazierten Knabenchors) verloren und desorientiert, so daß wir nicht über sie lachen, sondern ein Gefühl entwickeln für die Tragik der Ungleichzeitigkeit und das unwiederbringliche Ende eines von der Wirklichkeit längst überholten Brauches.

Wie hoch waren die Produktionskosten für die zuvor erwähnten und die übrigen von Ihnen realisierten Filme?

Bei der Produktion von Dokumentarfilmen im IWF und auch bei der GfkF lassen sich zuerst die fiktiven von den tatsächlichen Produktionskosten unterscheiden. Der Begriff fiktiv führt eigentlich in die Irre, da er die eigentlich richtige und marktübliche Produktionssumme erfaßt. Diese wird zwar in der Kalkulation benannt, aufgrund der besonderen Herstellungsbedingungen im IWF und bei der GfkF kann sie in der Regel jedoch deutlich unterschritten werden. Im IWF war dies bisher möglich, weil die Technik und auch das Personal auf Staatskosten im Haus beschäftigt waren (hier gab es jedoch mittlerweile erhebliche Einschnitte); auch bei der GfkF lassen sich die Kosten – jedoch von Projekt zu Projekt unterschiedlich – reduzieren. Wenn ich etwa beteiligt bin oder es sich um Magisterabschlußfilme handelt, wenn darüber hinaus Studierende bei den Dreharbeiten und beim Schnitt assistieren, können die tatsächlich entstehenden Kosten niedrig gehalten werden. Die Bedingungen sind jedoch bei jedem Film anders; sobald etwa ein Werkvertrag abgeschlossen werden muß, wird sich die Durchführung eines Projektes sofort erheblich verteuern.

Die marktüblichen und in der Kalkulation fixierten Kosten auf der einen und die tatsächlich entstandenen auf der anderen Seite kann ich an dieser Stelle nur anhand eines Beispieles benennen: Ein Film im Video-Format Betacam SP mit 15 bis 20 Drehtagen in einem von Göttingen so weit entfernten Ort, daß Übernachtungen notwendig werden, ist in einer Kostenkalkulation mit etwa 80.000 DM zu veranschlagen. Bei 16mm-Filmen hängt es vor allem von der Menge des verwendeten Materials ab, die Herstellungskosten liegen unter Umständen nicht viel höher, weil die Studiokosten niedriger sind. Selbst die Hälfte der genannten Summe steht in aller Regel nicht zur Verfügung. Hier liegt das Problem der GfkF: Mitunter ist sie aufgrund der starken Nachfrage hochmotivierter Filmschaffender nach finanzierbaren Filmprojekten bereit, ei-

gene Mittel in zu großem Umfang einzubringen und stellt damit ihre eigene Überlebensfähigkeit in Frage.

Selbst für die obengenannte fiktive Kalkulationssumme hätten die Schweizer Dokumentarfilmer nur ein müdes Lächeln übrig. Sie kalkulieren mit ganz anderen Zeiten, mit umfangreicherem Equipment, mit fernseherfahrenen Aufnahmeteams und viel mehr Studiozeit; das führt einerseits zu mehrfach höheren Produktionskosten, andererseits zu wesentlich professionelleren Ergebnissen. Allerdings habe ich an anderem Ort bereits die Frage gestellt, ob wir als kulturwissenschaftliche Filmschaffende damit überhaupt konkurrieren wollen.[6] In der Schweiz ist aufgrund des Zusammentreffens professioneller Filmemacher mit der Volkskunde ein ganz besonderes Gebilde entstanden, das wohl nicht übertragbar ist; dort werden die meisten Filme von vorneherein auch für die Programmkinos und das Fernsehen produziert. Das ist weder mit unserer Ausgangsposition noch – wie ich jedenfalls meine – mit unseren Zielen zu vergleichen.

Unter welchen Umständen entstanden die von Ihnen Anfang der neunziger Jahre veröffentlichten Filme ZERBRECHLICHE TRADITION. VOM GLASBLÄSER ZUM INDUSTRIEARBEITER *und* SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET*?*

Als ich 1989 als akademischer Rat an das Seminar für Volkskunde kam, stellte sich bald heraus, daß die vorhandenen Mittel nicht für die Einrichtung eines professionellen Schnittstudios und den Kauf entsprechender Aufnahmegeräte ausreichten. Mit dieser Situation mußte ich mich vorerst arrangieren. Also richtete ich zuerst das Curriculum Visuelle Anthropologie ein und setzte dann das um, was ich mir während meiner Zeit im IWF vorgenommen hatte – ich nahm in Ermangelung einer besseren die vorhandene S-VHS-Kamera zur Hand und drehte zwei Filme, nämlich ZERBRECHLICHE TRADITION. VOM GLASBLÄSER ZUM INDUSTRIEARBEITER und SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET.

Die Idee zum ersten Projekt wurde vom Nienburger Stadtmuseum an mich herangetragen; zum hundertjährigen Jubiläum der Glasindustrie war unter anderem eine Ausstellung im Museum geplant, in dessen Rahmen auch der Film gezeigt werden sollte. Es geht darin um die Veränderung der Produktionsmethoden und -bedingungen in der Glasindustrie in diesem Jahrhundert. In einem historischen Teil des Films berichten ehemalige Glasbläser über ihre Arbeit; dann geht es um die Frage, wie sich diese Tätigkeit im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung verändert hat. In der neuen Berufsbezeichnung „Maschinenglasmacher" schwingt es bereits mit: An die Stelle handwerklicher Produktion sind moderne Glasproduktionsmaschinen getreten, die einerseits dem

heutigen Industriearbeiter schwere körperliche Arbeit abnehmen, andererseits handwerkliche Fähigkeiten verkümmern lassen.

Bei der Recherche und der Feldforschung arbeitete ich mit einer Studentin zusammen (sie ist heute als freie Cutterin beim Fernsehen beschäftigt), die eine Rolle übernahm, die sich sowohl bei diesem als auch bei späteren Filmprojekten bewährte. Sie leistete einerseits wichtige inhaltliche Vorarbeit und nahm andererseits Kontakt zu möglichen Gewährspersonen auf. In regelmäßigen Abständen verabredeten wir die weitere Vorgehensweise, entwickelten so allmählich den Drehplan und führten Gespräche mit den Personen, die als Protagonisten in Frage kamen. Dabei lag die Auswahl der Protagonisten und die Gestaltung des Drehplanes zwar in meiner Verantwortung, die Zuarbeit war jedoch die Voraussetzung für das Gelingen des Projektes. Diese oder ähnliche Formen der Kooperation waren die Voraussetzung für die Realisierung einer doch erheblichen Anzahl von Filmen, die ich neben meiner Arbeit als akademischer Rat sonst nicht hätte leisten können; dies um so mehr, als die Ansprüche des Lehrstuhlinhabers Rolf Wilhelm Brednich an meine Arbeits- und Ausbildungsschwerpunkte doch sehr vielfältig waren, und er die von mir geplante Professionalisierung unter diesem Gesichtspunkt zu Beginn wohl mit einiger Skepsis betrachtete. So bin ich bis heute bei den meisten von mir durchgeführten Projekten unglücklich darüber, daß ich dem von mir selbst erhobenen Anspruch an eine umfangreiche Feldforschung und Vorbereitung der Dreharbeiten nicht gerecht werden kann. Manchmal zerreißt es mich geradezu zwischen der Routinearbeit am Seminar und der Filmarbeit, die ich nicht intensiv genug vorantreiben kann. Andererseits bin ich froh, daß die Verknüpfung meiner Passion mit meinem Beruf überhaupt möglich ist und die beiden Seiten sich doch so gut ergänzen.

Der Film ZERBRECHLICHE TRADITION sollte als Erstlingswerk mit Nachsicht betrachtet werden. Nicht nur aufgrund der zur Verfügung stehenden mangelhaften Technik (Lichtsets gab es zu der Zeit überhaupt noch nicht), sondern auch aufgrund meiner noch nicht ausreichenden Fähigkeiten hat der Film sowohl dramaturgische als auch technische Schwächen. Wenn die Sicherheit im Umgang mit dem technischen Equipment (von der Kamera über Ton bis zum Licht) noch nicht vorhanden ist, beeinträchtigt dies in aller Regel auch die inhaltliche Struktur: Die Vorbereitung und Einrichtung des Aufnahmeortes erfolgt mit zu großem Zeitaufwand und noch ohne Selbstverständlichkeit, die Aufnahmesituation entfernt sich zusehends von der vorhergehenden nichtfilmischen Realität, Aufnahmeteam und Protagonisten werden gleichermaßen von der zunehmenden Spannung erfaßt. Bei den Dreharbeiten stellt sich zu schnell Erleichterung ein, wenn eine Handlung oder ein Gespräch gut gelaufen und überhaupt aufgezeichnet ist. Darüber hinaus bleibt aber die selbstkritische

Nachfrage aus, ob denn tatsächlich das Wesentliche erfaßt wurde. Aufgrund technischer Mängel können möglicherweise wichtige Aufnahmen gar nicht verwendet werden, weniger wichtige sind dagegen technisch zufriedenstellend und werden nur deshalb ausgewählt. Neben technischen Mängeln war bei diesem Film auch die Nähe zum Feld nicht so groß wie bei späteren Projekten. Von dieser vorhandenen oder eben nicht vorhandenen Nähe hängt im übrigen viel unmittelbarer, als man das bei erster Reflexion annehmen möchte, die geglückte oder eben nicht geglückte Vermittlung der Aussageabsicht zusammen.

Dagegen war mein Zugang beim Film SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET sehr viel intensiver. Dies lag an der Tatsache, daß ich die Feldforschung selbst durchführte, aber auch an einem Feld und einem Thema, die mich von Beginn an fesselten. Nach der Grenzöffnung fuhr ich relativ häufig in das Obereichsfeld, eine direkt an der ehemaligen Grenze gelegene katholische Enklave. Neben kulturwissenschaftlichem Interesse und reiner Neugier verfolgte ich dort auch eine private Spur: Meine Familie väterlicherseits entstammt dem Obereichsfeld.

Nachdem ich dort einige Menschen kennengelernt hatte, richtete sich mein filmisches Interesse auf eine LPG in unmittelbarer Grenznähe. Ihre bevorstehende Auflösung und der Verlust, den dies für einige ihrer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter bedeutete, ging mir ziemlich nahe. Obgleich 1990 noch allerorten und vor allem auch in den neuen Bundesländern große Euphorie herrschte, wurde mir an diesem Beispiel sehr deutlich, daß es am Ende des gesellschaftlichen Umbruchs auch Verlierer geben würde. Während der neue Markt von Westen her erschlossen wurde und natürlich auch die meisten Menschen aus dem Osten Deutschlands bessere Perspektiven hatten als zuvor, lösten sich auch Strukturen auf, die in der DDR Halt und Perspektive geboten hatten. Ich fühlte damals die enorme Ambivalenz zwischen der Erleichterung über das Ende eines Zwangssystems und die Niedergeschlagenheit über den Verlust der Arbeit, der für die älteren Menschen endgültig sein würde, aber auch über den Verlust von Arbeitsstrukturen, die den Beteiligten Bestätigung und zwischenmenschliche Nähe gegeben hatten. Diese Ambivalenz – den Umbruch in seinen so unterschiedlichen Facetten – versuchte ich dann in Bilder umzusetzen.

Drei Personen bzw. Familien, an denen ich die Probleme dieser Situation gut darstellen konnte, von denen ich überdies mit besonders großer Freundlichkeit aufgenommen wurde, stellte ich in den Mittelpunkt der filmischen Bestandsaufnahme. Das waren Margret Fassauer, Karl Thriene und Frau Monika sowie der Leiter im Bereich Tabakanbau, Klaus Tillag. Die Konzentration auf wenige Hauptpersonen und der Versuch, deren Denkweisen und Befindlichkeiten über

eine Annäherung im Alltag in Bilder zu fassen, ist wohl bereits in meinen früheren Filmen zu spüren, allerdings war dort mein Einfluß auf die Umsetzung sehr beschränkt. Bei SCHERBENLESE spürte ich erstmals, wie wichtig es war, die Kamera selbst zu führen und die Einstellungen des Films selbst zu bestimmen. Auch die Verringerung des Aufnahmeteams auf zwei Personen (beteiligt war wiederum die Studentin Kerstin Tschinkowitz) und meine ganz allmählich zunehmenden Fähigkeiten bei der Arbeit mit der Kamera führten bei diesem Projekt dazu, daß ich erstmals die von Jean Rouch beschriebene Cine Trance erlebte: Man vergißt während der Aufnahme, daß man eigentlich ein außenstehender Beobachter der Szenerie ist, verliert jegliches Gefühl für die eigene Position und wird zum selbstverständlichen Bestandteil des Feldes. Ich bin mittlerweile sicher, daß dieser Übergang sich im Feld vermittelt und zu der Selbstverständlichkeit und Gelassenheit beiträgt, mit der sich die Protagonisten vor der Kamera bewegen.

Vor dem geschilderten Hintergrund ist SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET vielleicht der erste Film, der wirklich meine Handschrift trägt und auch als typisches Beispiel meiner Filmarbeit gelten kann. Auch beim Kommentar habe ich mich bemüht, nicht in einen distanzierten Erklärdokumentarismus zu verfallen. Die Kommentarsprecherin war übrigens eine Amateurin, sie hatte zuvor auch schon den Film ZERBRECHLICHE TRADITION gesprochen. Bei späteren Kooperationen mit dem IWF war übrigens diese „unprofessionelle" Art des Kommentars nicht mehr möglich; sie wurde ebenso wenig akzeptiert wie ein „zu wenig wissenschaftlicher" Kommentar (was bei der Ablehnung von ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH wahrscheinlich eine ganz erhebliche Rolle spielte).

Technisch läßt aber auch der Film SCHERBENLESE noch sehr zu wünschen übrig. Noch heute sträuben sich mir die Haare, wenn ich daran denke, daß wir in Innenräumen mit einer einfachen Halogenstehlampe „Licht gesetzt" haben. Auch meine Bildgestaltung ist mittlerweile deutlich besser geworden – hier beneide ich wirklich meine Studierenden, die diesen mühseligen Weg nicht gehen müssen, weil ich ihnen helfen kann, alle von mir gemachten Fehler zu vermeiden.

Wie entstand Ihr 1992 veröffentlichter Film VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM. EIN TAGELÖHNERHAUS ZIEHT UM?

Im Frühjahr 1991 fragte Stefan Baumeier vom Westfälischen Freilichtmuseum in Detmold telefonisch bei mir an, ob ich die im Juni stattfindende Translozierung eines Tagelöhnerhauses aus dem Ort Rösebeck ins Freilichtmuseum dokumentieren wolle. In weiteren Gesprächen wurde dann noch deutlicher, wie knapp die verbleibende Zeit zur Dokumentation tatsächlich war: Die vorberei-

tenden Arbeiten am Haus, durch die es dann seinen ursprünglichen Charakter bereits verlieren würde, standen unmittelbar bevor. Zwar gab es eine Oral-History-Studie zum Gebäude und seiner Geschichte. In der Befragung lag die Betonung jedoch stärker auf Objektivationen als auf der Sozialgeschichte; für den Film wollte ich die Schwerpunkte gern anders setzen, allerdings lief mir die Zeit davon.

Da erstmals ein für unsere damaligen Verhältnisse zufriedenstellendes Budget zur Verfügung stand (20.000 DM inkl. MwSt.!), lieh ich mir eine Betacam SP Kamera, mit der ich jedoch zu Beginn einige Schwierigkeiten hatte. Wie ich in meinem Aufsatz „Vom Schandfleck zum Ausstellungsstück“[7] näher erläutere, gab es erhebliche Probleme, Zeitzeugen zur Sozialgeschichte zu finden, die sich bereit erklärten, im Haus vor laufender Kamera Rede und Antwort zu stehen. Zu sehr war das Haus aufgrund der sozialen Stellung seiner ehemaligen Bewohner stigmatisiert, zu kurz war aber auch meine Vorbereitungszeit, zumal die Recherchen und auch die Dreharbeiten mitten ins Semester fielen. Mit dem damaligen Hausbesitzer und einer entfernten Verwandten ehemaliger Hausbewohner hatte ich dann aber doch zwei Gewährspersonen, die bereit waren, Aussagen zur früheren Nutzung und zur Sozialgeschichte des Hauses zu machen. Da bei beiden Gesprächen aber eine etwas beklommene Atmosphäre herrschte und ich überdies mit der neuen Kamera noch nicht vertraut war, machte ich bei den Aufnahmen einen entscheidenden Fehler: Was ich bereits zuvor und dann auch bei späteren Filmen mit sehr gutem Erfolg gemacht hatte, nämlich die Kamera nicht auf die Schulter zu nehmen, sondern sie auf einen Klotz in meiner Jackentasche zu positionieren, um erstens eine leichte Untersicht zu erhalten und zweitens weiterhin als Gesprächspartner zur Verfügung zu stehen (ohne hinter der Kamera versteckt zu sein), mißlang ausgerechnet bei diesen Aufnahmen. Mein gelegentlicher Blick in den Sucher der Kamera suggerierte mir ein vollständiges Bild, bei der anschließenden Betrachtung wurde leider deutlich, daß der Sucher einen größeren Bildausschnitt zeigte als ein Fernsehmonitor. Dies war sehr ärgerlich, weil einige Aufnahmen mit interessanten Aussagen zur Sozialgeschichte in der später veröffentlichten Fassung keine Verwendung finden konnten.

Während der Dreharbeiten, die eigentlich nach der Übergabe des Hauses im Museum enden sollten, entstand sehr bald der Plan zu einem umfassenderen Filmkonzept, in dem die Translozierung lediglich dokumentiert wird, um dem eigentlichen Erkenntnisinteresse zu dienen, bei dem die Problematik jeder musealen Dokumentation paradigmatisch dargestellt werden sollte: Wie verändert sich historisch gewachsene Identität auf dem Weg zur Ausstellung im Museum? Die Kluft, die zwischen dem Wunsch nach weitgehend authentischer Dokumentation und der Notwendigkeit musealer Inszenierung besteht, bestimmte

zunehmend mein Dokumentationsinteresse. Als ich diesen Wunsch dem Museumsdirektor Stefan Baumeier vortrug, signalisierte er sofort Bereitschaft zu weiterer (auch finanzieller) Unterstützung, so daß zuerst zwei ausführliche Filme für das Freilichtmuseum entstanden, die sowohl die Translozierung als auch die Veränderung des Gebäudes im Museum dokumentierten. Der am Ende veröffentlichte Film bedient sich im wesentlichen aus den beiden Dokumentationen, zur Verdeutlichung seiner Aussage- und Vermittlungsabsicht wurden aber auch neue Szenen aus dem vorhandenen Rohmaterial hinzugezogen.

Obgleich es bei diesem Projekt zu Beginn lediglich um die Translozierung eines Gebäudes gehen sollte, habe ich es mir nach kurzer Zeit in einer Weise angeeignet, die bei genauerer Betrachtung Parallelen zu meinen anderen Filmen deutlich werden läßt: Selbst das Tagelöhnerhaus wird unter meiner Beobachtung allmählich vom Objekt zum Subjekt, ich nehme Anteil an der Veränderung seiner Identität vom Tagelöhnerhaus in der Hungerstraße zum Ausstellungsstück im Museum. Genau diese – von außen, oder wenn man so will, von oben – aufgezwungene Identitätsänderung war es, die mich bei dem Projekt so in den Bann zog, wie dies bei anderen Filmen menschliche Befindlichkeiten wie Ohnmacht, Verlust oder Abschied taten. Der emotionale Bezug ermöglichte es mir, den Fokus mit besonderer Intensität auf eine Fragestellung zu lenken, die für die Museumsdiskussion von Bedeutung ist; ich betone dies, um zu zeigen, daß meine besondere Form der Dokumentation nicht ins Leere zielt, sondern dazu beiträgt, die mir zentral erscheinenden Aspekte eines Themas herauszuarbeiten. Allerdings wollte ich mit meinem „Coming out" doch auch deutlich machen, daß es wohl immer einen Standort gibt, der bestimmte Aspekte in den Vordergrund der Betrachtung rückt und andere dafür außer acht läßt. Im übrigen gibt es im Film auch eine Protagonistin, die eine emotionale Annäherung ermöglicht; es ist die Verwandte der ehemaligen Hausbewohner, Elisabeth Freise, der ich im Film gern noch größeren Raum gegeben hätte. Sie ist eine Person, die Nähe zuläßt und Identifikation ermöglicht. Ihre Einbeziehung, aber auch die des Hausbesitzers und der beobachtenden Dorfbewohner tragen dazu bei, daß der Film am Ende nicht ganz objektzentriert ist und in ihm doch auch betroffene und beteiligte Menschen zu Wort kommen.

Wie kam es dazu, daß Sie als Göttinger Filmemacher im Jahre 1992 mit LÖWE FRISST GAMS einen Film über die Schloßbrauerei Hohenaschau in Oberbayern produzierten und wie verlief die Zusammenarbeit zwischen der GfkF und dem Heimat- und Geschichtsverein Aschau als Auftraggeber?

Die Aschauer Schloßbrauerei, deren Schließung nach dem Aufkauf durch die Münchner Löwenbräu AG bevorstand, sollte nach den Vorstellungen des

Aschauer Heimatvereins und seines Mitgliedes Georg Antretter, der als Volkskundler dann auch die Verbindung zu mir hergestellt hatte, noch einmal im Betrieb für die Nachwelt dokumentiert werden. Ich erinnere mich an Diskussionen während der Filmarbeiten, die unterschiedliche Schwerpunktsetzungen sehr deutlich werden ließen. Einerseits wollte ich dem Wunsch der Initiatoren entsprechen und die Musealität der Brauerei dokumentieren, andererseits konzentrierte sich mein Dokumentationsinteresse auf die noch in der Brauerei beschäftigten Menschen, denen der Verlust ihres Arbeitsplatzes drohte. Bei dieser thematischen Fokussierung mußte dann auch der Blick weg von der Brauerei auf die Region fallen: „Da sind einerseits die Dorfbewohner, die in einer peripheren Region zunehmend weniger herkömmliche Arbeitsplätze finden; da ist der Verlust der identitätsbindenden Beziehungen zu Arbeitsfeldern und solchen Symbolen der Eigenständigkeit wie der Brauerei." Andererseits wird diese Entwicklung von der einigermaßen lukrativen Perspektive flankiert, die der Tourismus bietet: „Die Vermarktung einer Scheinidentität an die ‚Fremden', die wie der genannte Großkonzern aus der Stadt aufs Land drängen."[8]

Da es mir bereits bei meinem ersten mehrtägigen Feldforschungsaufenthalt gelang, einen guten Zugang zu zwei Arbeitern der Brauerei zu finden (dem Sieder Pauli Wörndl und dem Bierfahrer Erich Wirth), mit deren Hilfe sowohl der Brauereibetrieb (mit Schwerpunkt Sud) als auch die Beziehung der Brauerei zur Region darstellbar waren, konnte ich unter dem Druck der bevorstehenden (aber nicht terminierten) Schließung den Beginn der Dreharbeiten forcieren. Im nachhinein bedauere ich die etwas eilige Durchführung des Projektes, weil der Aspekt des Konflikts, in dem sich eine Fremdenverkehrsregion zwischen Selbstbestimmung und traditioneller Identität auf der einen und Fremdbestimmung und Folklorisierung auf der anderen Seite befindet, im Film nicht systematisch und gut recherchiert, sondern eher beiläufig und unstrukturiert erfaßt wird. Andererseits stehen die Probleme der in der Brauerei Beschäftigten im Vordergrund; die Ausweglosigkeit ihrer Situation, der Verlust verantwortlicher und befriedigender Arbeit und wiederum das Ausgeliefertsein angesichts gesellschaftlicher und ökonomischer Umwälzungsprozesse haben mich die Schwerpunkte setzen lassen, die im Film ihren deutlichen Niederschlag finden.

Obgleich die Feldforschungsphase wie bereits erwähnt zu kurz ausfiel (ein kurzer Besuch mit Bestandsaufnahme, eine etwa einwöchige Feldphase, weitere mehrtägige Erkundungen vor Drehbeginn), wurde dies durch die Mitarbeit des Gewährsmannes und Mitinitiators Georg Antretter recht gut ausgeglichen. Als Einwohner der Gemeinde Aschau war er mit den Örtlichkeiten bestens vertraut, als Einheimischem wurden ihm natürlich auch gleich alle Türen geöffnet. Dennoch finde ich es hier erwähnenswert, daß nicht nur seine inhaltlichen

Schwerpunkte von meinen zum Teil recht deutlich abwichen, sondern auch sein Kontakt zu den Arbeitern der Brauerei eher distanziert war. Ich weise nicht deshalb darauf hin, um dies einer Bewertung zu unterziehen, zumal hierbei die subjektive Wahrnehmung eine ganz erhebliche Rolle spielt. Vielmehr geht es mir darum, zwischen Vertrautheit mit einem Feld und der Vertrautheit mit den für das konkrete Projekt wichtigen Personen zu unterscheiden.

Voraussetzung für die Vertrautheit, mit der in einigen meiner Filme die Menschen vor der Kamera agieren, ist die vorherige Herstellung jener augenzwinkernden Nähe,

- die häufig aus dem Gefühl einer Verbundenheit entsteht, die sich vor dem Hintergrund ähnlicher Lebenserfahrungen, ähnlicher sozialer Schwingungen oder einfach aufgrund des für die Protagonisten spürbaren Bemühens, ihre Lebenswelt zu verstehen und ihre Bedürfnisse zu respektieren, entwikkelt,

- die um die Bedeutung eines gemeinsam durchzuführenden Unternehmens weiß,

- die als Grundlage ein stillschweigendes Einverständnis zu weitgehender Annäherung an sonst für die Außenwelt verschlossene Lebensbereiche hat,

- deren wichtigste Voraussetzung die Gewißheit ist, richtig verstanden und nicht gegen die eigenen Vorstellungen in den Bildern des Filmemachers vereinnahmt zu werden.

Diese Form der Vertrautheit, die Bereitschaft zur Präsentation vor der laufenden Kamera, die Öffnung privater Lebensbereiche oder sogar die Kenntlichmachung der sonst verschlossenen Gefühlswelten stellt sich selbstverständlich nicht bei jeder Begegnung im Vorfeld eines Filmes ein. Daher und auch abhängig von der Komplexität des Inhaltes kann für die Länge eines Feldforschungsaufenthaltes kein Maß festgelegt werden. Da sich die beschriebene Vertrautheit nicht beliebig herstellen läßt, sie aber für die Machart meiner Filme von großer Bedeutung ist, konzentriere ich mich in der Regel auf eine oder wenige Personen, um die herum sich die Filmhandlung entwickelt; dies bringt im übrigen auch dramaturgische Vorteile mit sich, da der Weg einzelner Personen verfolgt werden kann und eine Identifikation mit ihnen möglich wird.

Dennoch – auch das ist mir wichtig festzuhalten – ist der Film LÖWE FRISST GAMS kein prägnantes Beispiel für eine ganz auffällige Nähe zu den Protagoni-

sten. Diese war bei SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET und bei den noch folgenden Projekten deutlich ausgeprägter und entsprach stärker den oben ausgeführten Überlegungen zur Annäherung im Feld.

Allerdings möchte ich noch einmal darauf hinweisen, wie sehr die Umsetzung der eigenen Vorstellungen von der sicheren Handhabung der Aufnahmetechnik abhängig ist. Beim beschriebenen Projekt arbeitete ich erstmals mit einer eigenen Betacam SP Kamera; obgleich es noch einige Zeit dauern sollte, bis ich mit ihr vertraut war und auch die Ton- und Lichttechnik noch nicht sehr ausgefeilt waren, gewann ich doch zunehmend an Sicherheit. Ohne Frage macht es einen erheblichen Unterschied für den Verlauf der Dreharbeiten, ob ich mit Routine in einem großen Innenraum Licht setze und dann auch die Aufnahmen mit großer Selbstverständlichkeit durchführe, oder ob ich Abläufe verzögere und unterbreche, weil ich meine Arbeit nicht richtig beherrsche. Ich glaube, es war David MacDougall, der darauf hingewiesen hat, daß die Arbeit eines Aufnahmeteams auch von den Protagonisten als solche erkannt und (erst) bei entsprechender Fertigkeit auch respektiert wird. Auch der von Jean Rouch beschriebene Zustand der Cine Trance, jener Übergang von der außenstehenden Beobachtung zur tranceähnlichen Teilnahme am Geschehen mit der Kamera, entsteht viel eher mit der beruhigenden Gewißheit, alle technischen Schwierigkeiten zu beherrschen.

Mit welchen Problemen sahen Sie sich während der Dreharbeiten zu LÖWE FRISST GAMS konfrontiert?

Mit relativ großem Aufwand war die Beleuchtung im Sudhaus verbunden. Der Handlungsraum, in dem sich der Sieder Pauli Wörndl bewegte, wechselte ständig zwischen vier Sudkesseln, die über zwei Ebenen verteilt waren. Insofern war die Ausleuchtung dieses Hauses (als das man es tatsächlich bezeichnen kann) ein großer Schritt auf dem Weg zur Professionalisierung unserer Filmarbeit; eine gute Ausleuchtung erfordert ebenso gute Kenntnisse wie die Arbeit mit der Kamera oder dem Tonmischpult. Die fertig installierte Beleuchtung ermöglichte es mir, Pauli Wörndl auf all seinen Wegen durch das Sudhaus zu folgen und dabei seine Tätigkeit als „Braukünstler" und „Hexenmeister" nicht durch ständige Neueinrichtung des Lichtes zu unterbrechen. Die besondere Atmosphäre im nächtlichen Sudhaus trug dazu bei, daß ich Raum und Zeit vergaß und die Nacht im Sudhaus als eines meiner unvergeßlichen Filmerlebnisse in Erinnerung behalten werde. In solchen Momenten tut man nicht einfach seine Arbeit, man wird wirklich hineingezogen in den Strudel der Ereignisse und verliert für einige Zeit den Kontakt zur vorherigen Normalität. Ich betone noch einmal, daß die Grenzüberschreitung, oder anders ausgedrückt, die Auflösung der vorher bestehenden Grenzen und das völlige Hinein-

gleiten in ein Ereignis von den Protagonisten positiv wahrgenommen wird und sich auf ihre Aktionen überträgt.

Technisch schwierig war auch die Bierauslieferungsfahrt mit Erich Wirth. Wir hatten auf einer vorherigen Fahrt bereits die Orte ausgewählt, an denen wir Erich Wirth bis in die Häuser hinein begleiten wollten, um so die soziale Bedeutung zu erfassen, die der Bierauslieferung der Dorfbrauerei zukam. So war der Bierfahrer für einige Menschen auf ihren Hütten eine wichtige Kontaktperson, die Nachrichten mitbrachte, mit der man sich austauschen konnte; darüber hinaus brachte Erich Wirth auf Bestellung neben Bier auch andere Dinge des täglichen Bedarfs (allerdings keine Lebensmittel) mit. Um den Bierfahrer von seinem Wagen aus in die Häuser hinein zu verfolgen, mußten wir in einigen Räumen bereits vor Eintreffen des Bierwagens Licht setzen; wenn ich dann hinter Erich Wirth die Gebäude betrat, waren in aller Eile Veränderungen am Filter der Kamera (von Tages- auf Kunstlicht) vorzunehmen.

Die geschilderten technischen Probleme so in den Griff zu bekommen, daß sie im Film unkenntlich werden, erfordert viel Übung und Erfahrung. Selbstverständlich ist es da leichter, einen Film zu drehen, der sich auf einen oder auf wenige zuvor sehr klar definierte Handlungsorte beschränkt (so wie es eben in den alten IWF-Filmen der Fall war); insofern bringt das Bemühen um Kontextualisierung, umfassende Dokumentation und größtmögliche Authentizität erhebliche Probleme mit sich. Hinsichtlich der späteren Rezeption sollte man sich keinen Illusionen hingeben: Niemanden interessieren die technischen Schwierigkeiten bei der Umsetzung einer wenig fingierten umfangreichen Handlung, am Ende zählt nur das Ergebnis und das wird an den fest verinnerlichten Fernsehstandards gemessen.

Diesen Standard erreichte ich vielleicht erstmals mit dem Film WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... Insofern ist es wohl kein Zufall, daß ich ihn ohne große Schwierigkeiten – wenn auch mit erheblichen Zugeständnissen an die Vorstellungen der zuständigen Redaktion – im Fernsehen unterbringen konnte. Ich bin einerseits der Meinung, daß eine Kooperation mit dem Fernsehen unerfreuliche Einschränkungen mit sich bringt und daher nicht unbedingt wünschenswert ist; andererseits werden auch an kulturwissenschaftliche Filme in technischer und in dramaturgischer Hinsicht Erwartungen gestellt, denen wir uns nicht entziehen können. Also gilt es einen Spagat zwischen technischer Perfektion, gut nachvollziehbarem Handlungsstrang und einer anspruchsvollen Bildästhetik auf der einen und der mit wissenschaftlichen Methoden vorgenommenen gewissenhaften Umsetzung eines gut begründeten Erkenntnisinteresses auf der anderen Seite zu vollziehen. Ich bin der festen Überzeugung, daß dabei nicht zugunsten einer angenehmen Rezipierbarkeit der Versuch un-

ternommen werden darf, den wissenschaftlichen Charakter eines Films zu verleugnen. Im Gegenteil hielte ich ein derartiges Vorgehen für willfährig gegenüber einem angenommenen Publikumsgeschmack, der für kulturwissenschaftliche Filme doch wohl anders festgelegt werden muß als für Fernsehfilme. Nicht immer wird es etwa möglich sein, die Protagonisten selbst kommentieren zu lassen oder ganz ohne Kommentar auszukommen, nur weil uns der wissenschaftliche Erklärdokumentarismus alter Prägung überholt erscheint; es hängt vom jeweiligen Thema ab, wie intensiv und erklärend ein Kommentar zu sein hat – aber nicht von der Prognose einer Publizierbarkeit im Fernsehen oder bei Dokumentarfilmfestivals.

Unter welchen Umständen entstand Ihr im Jahre 1993 veröffentlichter Film WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD?

Im Verlauf des Projektes „Kulturelle Identität des Eichsfeldes" begegnete ich der Berliner Kulturwissenschaftlerin Britta Heinrich, die über das Dorf Martinfeld im Obereichsfeld ihre Magisterarbeit schrieb und sich dort häufig im Rahmen ihrer Feldforschung aufhielt. Dieser Kontakt erwies sich in mehrfacher Hinsicht als äußerst fruchtbar. Britta Heinrich konnte mir wichtige inhaltliche Impulse geben und führte mich in kürzester Zeit in das Dorf ein.

Nach etlichen Gesprächen nahm der inhaltliche Schwerpunkt des Filmprojektes Konturen an: Eichsfelder zu sein heißt zugleich katholisch sein – diese Verbindung drückt ein Selbstbewußtsein aus, das sowohl zu DDR-Zeiten als auch nach der Wende die Lebenseinstellung der Eichsfelder kennzeichnete. Bei den Recherchen zum Film wurde deutlich, daß viele der mit dem Glauben in Verbindung stehenden Traditionen unabhängig vom jeweiligen politischen System Bestand haben. Um diese Traditionen und die dahinter verborgenen Werte und Einstellungen sollte es im Film gehen.

Wie verlief die den Dreharbeiten vorausgehende Feldforschung und auf welche Weise fanden Sie die Protagonisten Ihres Films?

Mit Britta Heinrichs Hilfe lernte ich sehr bald eine Familie kennen, die uns beiden paradigmatisch für viele andere Familien im Obereichsfeld zu sein schien. Meine Art der Fokussierung und der methodischen Herangehensweise, aber auch die ganz unterschiedliche Vorgehensweise bei der Umsetzung eines Themas in eine schriftliche Arbeit auf der einen und einen Film auf der anderen Seite brachten sicherlich auch Britta Heinrich neue Erkenntnisse. Insofern denke ich gern an diese Zusammenarbeit zurück, die dann auch folgerichtig in eine freundschaftliche private Beziehung überging. Bei diesem Filmprojekt hat sich also ein Vorgehen bewährt, das ich in meinem Aufsatz „Film und Feldfor-

schung" unter dem Abschnitt „Der selbstfilmende Ethnologe und der Spezialist"[9] näher beschrieben habe. Tatsächlich waren wie in der Theorie aufgeführt bei diesem Projekt drei Feldphasen in allerdings deutlich abnehmender zeitlicher Intensität notwendig: Zuerst hat Britta Heinrich eine intensive und über ein Jahr dauernde Feldforschung im Ort durchgeführt, dann bereiteten wir in einer zweiten nur noch mehrwöchigen Feldphase die Filmarbeiten vor, die schließlich das Feld noch einmal in ganz anderer Weise vor unseren Augen erscheinen ließen.

Bereits nach kurzer Vorbereitungszeit stand fest, daß im Mittelpunkt des Films die Familie Beck stehen sollte. Mit den zwei Hauptpersonen Mechthild Beck und ihrem Vater Karl konnten sowohl die weibliche als auch die männliche Perspektive Berücksichtigung finden. Neben den beiden Dimensionen der privaten und der öffentlichen Religiosität vermitteln sie uns den Einblick in ein Ordnungssystem mit sehr traditionellen Normen und Werten, die dafür Sorge tragen, daß die unterschiedlichen Altersgruppen, aber auch die Geschlechter deutlich von einander getrennt sind.

Da vor allem die geschlechtspezifische Rollen- und Funktionszuweisung augenfällig war, sollte diese an einer Person und ihren konkreten Empfindungen verdeutlicht werden. Es war ein Glücksfall, daß wir mit Mechthild Beck eine Hauptperson fanden, die unseren Ideen und Vorstellungen absolut aufgeschlossen gegenüber stand. Aufgrund ihres auch aus dem Beruf als Postbotin (und der damit verbundenen existentiellen Sicherheit) gewonnenen Selbstbewußtseins, sicher auch aufgrund eines in kurzer Zeit entstandenen Vertrauensverhältnisses zwischen Filmteam und Protagonistin, aber auch vor dem Hintergrund, daß sie in uns die Zuhörer gefunden hatte, die sie sonst kaum fand, stand sie uns in einer beeindruckenden Art und Weise Rede und Antwort.

Auch Karl Reinhard stand unserem Vorhaben sehr aufgeschlossen gegenüber, allerdings entwickelte sich mit ihm eine ganz andere Form der Kommunikation als zwischen uns und Mechthild Beck; sie war viel weniger durch Gespräche und Reflexionen geprägt. Karl war sehr an unserer Technik interessiert (später erwarb er ebenfalls eine Videokamera!) und wohl ganz froh darüber, durch die Filmarbeiten einmal aus seinem wenig abwechslungsreichen Rentnerdasein treten zu können. Er fand Vorbereitungen, Dreharbeiten und Nachbearbeitung gleichermaßen spannend. Die anderen beiden erwachsenen Familienmitglieder wollten im Film nicht oder allenfalls am Rande auftreten. Dies haben wir so weit wie es ging respektiert. Dennoch war auch das Verhältnis zu ihnen nach kurzer Zeit sehr herzlich (abgesehen davon, daß dem Mann von Mechthild Formen demonstrativer Verbindlichkeit eher fremd sind). Meine

Frau und ich unterhalten noch immer ein herzliches Verhältnis zur Familie, wobei große familieninterne Spannungen den Kontakt doch sehr stören.

Mit der Entscheidung für die Familie Beck, deren Religiosität im Alltag und bei besonderen Anlässen im Jahreslauf im Mittelpunkt des Films stehen sollte, wurden zwangsläufig andere mögliche Schwerpunktsetzungen hinten an gestellt. So hätte bereits in Martinfeld die wichtige Rolle der Junggesellen im Dorf stärker herausgearbeitet werden können. An diesem Beispiel ließen sich die Zufälligkeiten, aber auch die manchmal sehr subtilen Überlegungen bei inhaltlichen Entscheidungen festmachen. Während wir uns bei der Familie Beck sehr gut aufgenommen fühlten und eine deutliche Zuneigung verspürten, konnte die Distanz zu den (organisierten) Junggesellen des Ortes, vor allem zu ihren Wortführern, nicht überwunden werden. Eine Annäherung war aber auch nie ernsthaft geplant – zu klar ging meine Intention in eine andere Richtung: Meine Parteinahme für die unter einem rigiden Katholizismus und einer ebensolchen Männerwelt mehr oder weniger leidenden Frauen konzentrierte sich ganz auf die Person Mechthild Beck. Die intensive Annäherung, um die ich mich bei ihr bemühe, verwehrte ich den jungen Männern. Während die Junggesellen aus der Distanz beobachtet werden und im Film nicht zu Wort kommen, erhält Mechthild Beck alle Möglichkeiten, sich zu artikulieren. Trotz der immer wieder subjektiven Schwerpunktsetzung und der Entscheidung für und gegen mögliche Protagonisten wird das mit Ernsthaftigkeit entworfene Bild der Realität entsprechen – der vom Autor vorgefundenen und entdeckten Realität.

Welche praktischen Probleme traten während der Dreharbeiten auf?

Technisch besonders anspruchsvoll waren die Aufnahmen in der Kirche – sie mußte bereits am Abend vor dem Gottesdienst mit großem Aufwand ausgeleuchtet werden – sowie die von der Männerwallfahrt zum Klüschen Hagis. Für Nichtfilmer ist der Aufwand, mit nur einer Kamera eine Prozession zu verfolgen und ihre Verschmelzung mit einer immensen Menschenmenge am Ankunftsort zu dokumentieren, kaum nachzuvollziehen. Um sowohl nahe als auch totale Einstellungen zu erhalten, mußte ich mit der Kamera ständig die Positionen wechseln; wer im Film genau hinsieht, ahnt die Entfernungen, die ich bereits auf dem Weg zum Klüschen Hagis zurückgelegt hatte. Es war aber noch ungleich schwieriger, auf einem von mehreren 10.000 Menschen bevölkerten Wallfahrtsort die Aufnahmestandorte so zu wechseln, daß das Ereignis in all seinen Facetten (von der Prozession zu den am Hügel in mehr oder weniger Andacht verharrenden Männern über die Ankunft der Bischöfe bis zum Gottesdienst und seiner Rezeption) dokumentiert werden konnte. Ich befand mich ständig in Bewegung, um annähernd das ins Blickfeld zu bekommen,

was der MDR mit seinen sechs Kamerateams hätte zeigen können, wäre er nicht lediglich auf den Gottesdienst fixiert gewesen (der mich weniger interessierte).

Unter welchen Umständen entstand die unter dem Titel WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD *veröffentlichte Fernsehfassung des Themas?*

Anläßlich der Wallfahrt zum Klüschen Hagis fanden bei einer unvorhergesehenen Begegnung auch die ersten Vorgespräche mit einem Redakteur des MDR statt. Der Zufall dieses Treffens zeigt im übrigen, wie sehr die Publikation eines Films im Fernsehen von einem vor Drehbeginn formulierten Interesse einer Sendeanstalt abhängt. Der erste Kontakt war eigentlich auch recht erfreulich, das Interesse an meiner Herangehensweise offenbar. Unerfreulicher waren die späteren Begegnungen, bei denen es schwer war, sich gegen die Vorstellung von einem Dokumentarfilm durchzusetzen, bei dem Ruhepausen vor und nach einem Kommentar oder den Aussagen eines Protagonisten einfach nicht vorgesehen waren. Auch die Eingangspassage, die mit Nachrichtenmaterial vom Streik der Bergarbeiter in Bischofferode eine fragwürdige Aktualität herstellen sollte, war keineswegs in meinem Sinn. Leider hatte ich einen unglücklichen Vertrag ausgehandelt, der dem MDR bis zuletzt eine Rücktrittsmöglichkeit bot und das bei einer für einen halbstündigen Dokumentarfilm doch recht kläglichen Summe von 30.000 DM. Alles in allem kann ich auch mit dem gekürzten und schnell geschnittenen Film leben, am Ende ist er wohl tatsächlich leichter rezipierbar als die Langfassung. In nachhaltig schlechter Erinnerung bleibt mir jedoch die Arroganz einer Haltung, die von ihren eigenen Standards und Ideen so eingenommen ist, daß andere Formen der filmischen Dokumentation nicht akzeptiert sondern abqualifiziert werden.

Bis auf SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET und WO NOCH DER HERRGOTT GILT sind eigentlich alle Filmthemen an mich herangetragen worden; entweder entstand irgendwo ein Bedürfnis nach einer filmischen Dokumentation, um dessen Umsetzung ich dann gebeten wurde (zum Beispiel LÖWE FRISST GAMS, VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM u.a.) oder eine Filmidee entsprang aus Gesprächen mit einer Institution (zum Beispiel ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN....). In meiner IWF-Zeit lagen die zu bearbeitenden Filmthemen bereits vor, als ich dort meine Stelle antrat. Auch wenn ich den meisten Filmen am Ende möglicherweise doch eine identifizierbare Handschrift geben konnte, so wäre es aber doch falsch, von meinen bisherigen Filmen auf meine inhaltlichen und auch filmgestalterischen Vorlieben schließen zu wollen. Ich will hier gar nicht von den Dokumentarfilmen reden, die als Ideen Gestalt angenommen haben, aber letztlich alle nicht realisierbar sind, weil sie entweder

nicht finanzierbar sind oder aber keinen wissenschaftlichen Hintergrund haben. Der letzte Punkt ist für mein Filmschaffen das einzig richtige Maß: Ich bin als Wissenschaftler mit dem Schwerpunkt Film am Seminar für Volkskunde beschäftigt – diese Tatsache kann und will ich auch gar nicht ignorieren. Außerdem meine ich im Bereich des kulturwissenschaftlichen Filmschaffens und vor allem bei der Vermittlung wissenschaftlicher Fragestellungen einen Ort gefunden zu haben, an dem ich noch etwas bewegen und vorwärts bringen kann. Hier kann ich eine relativ wichtige Position ausfüllen, was im Bereich des Fernsehdokumentarfilms recht unwahrscheinlich wäre.

Aber auch, wenn ich ein wissenschaftliches Anliegen als Maß für meine Filmarbeit annehme, so hätte ich bei freier Wahl und der Möglichkeit der Finanzierung manche mir zugetragenen Themen verworfen und dafür andere ausgewählt. Mittlerweile bin ich eher in der Position, an mich herangetragene Filmideen an jüngere Filmschaffende abzugeben und diejenigen Projekte auszuwählen, die meinen Intentionen und inhaltlichen Vorlieben entsprechen. Ein derartiges Projekt war zweifellos ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH, das ich in den Jahren 1993 bis 1995 realisierte. Als über das IWF ein DFG-Projekt mit der Bezeichnung „Volkskundliche Filmdokumentation in den neuen Bundesländern" beantragt und dann drei Filmvorhaben genehmigt wurden, bezog mich das IWF aufgrund mangelnder personeller Kapazitäten in die Realisierung des Projektes ein – ich übernahm den von Ute Mohrmann eingebrachten Filmvorschlag über Braunkohleabbau in der Niederlausitz.

Wie verliefen die Vorarbeiten bzw. die Feldforschung zu ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH*?*

Ute Mohrmann war zu Beginn auch als wissenschaftliche Autorin vorgesehen, daher unternahmen meine Frau und ich unsere ersten Feldforschungsreisen gemeinsam mit ihr; es tat uns dann ausgesprochen leid, daß sie aufgrund beruflicher Querelen (es ging wieder einmal um die Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit, die nicht nur in diesem Fall inquisitorische Züge annahm) von der Mitarbeit am Projekt zurücktreten mußte. Sie empfahl uns aber mit der Sorbin Anka Niemz eine Mitarbeiterin, die uns viele Türen öffnen konnte.

Die große Entfernung in die Lausitz und meine leider immer bestehende Zeitknappheit veranlaßte mich dazu, die Studentin Alicia Gerike an der Feldforschung zu beteiligen. Sie zog für einige Wochen in die Schleifer Region, übernahm dort die zuvor abgesprochenen Recherchen und stellte den Kontakt zu einigen wichtigen Gewährspersonen her. Auch diese Form der Zusammenarbeit betrachte ich im nachhinein als sehr fruchtbar und positiv. Wir hielten ständig engen telefonischen Kontakt, und sobald Entscheidungen hinsichtlich

des weiteren Vorgehens oder der Auswahl von Protagonisten anstanden, trafen wir uns, so daß die Mitwirkung von Personen und der Sequenzplan endgültig festgelegt werden konnten. Im Spätsommer 1995 fanden dann die Dreharbeiten statt.

Die Filmidee verschob sich im Laufe der langen Feldforschungsphasen doch ganz erheblich: Während zu Beginn des Projekts noch die Probleme einer vom Braunkohletagebau geprägten Region im Mittelpunkt standen, zeigte sich im Verlauf der ersten Recherchephase, daß dieses Problem wohl nicht losgelöst von der dort ansässigen ethnischen Gruppe der Sorben gesehen werden kann. Das Erkenntnisinteresse verschob sich folgerichtig. Die Kernfrage war, wie die Sorben selbst die Bedrohung ihrer Kultur einerseits, die Gefährdung oder Vernichtung ihrer Dörfer andererseits erleben und wie sie mit diesem Verlust umgehen. Wichtig waren von vorneherein zwei Personenkreise: Einerseits die von der Kohle profitierenden Familien, die gelernt haben, sich zu arrangieren; andererseits diejenigen, die als Ausgesiedelte Kultur- und Heimatverlust besonders schmerzlich empfinden. Eine weitere Frage bezog sich auf Relikte sorbischer Kultur: Wie wird sie dort gelebt, wo sie im Alltag bereits keinen Platz mehr hat? Was passiert mit Kultur, wenn sie nicht mehr selbstverständlicher Bestandteil des Alltags ist?

ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH ist mit einem ausgesprochen subjektiven, von Ihnen selbst gesprochenen Kommentar unterlegt. Aus welchen Gründen entschieden Sie sich hier für diese für einen wissenschaftlichen Film doch äußerst ungewöhnliche Art der Kommentargestaltung?

Vorab: Mit den Kommentarvorgaben des IWF hatte ich schon als Mitarbeiter erhebliche Probleme. Dort gab es nicht nur klare Vorstellungen von der Form des Kommentars, auch die Sprecher/Sprecherinnen waren im Prinzip vorgegeben. Nach meiner IWF-Zeit versuchte ich es mit Amateursprecherinnen (SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET) oder Sängerinnen (WO NOCH DER HERRGOTT GILT...., SPERGAUER LICHTMESS u.a.). Zufrieden war ich damit eigentlich nie. Daher war die Überlegung, den Kommentar selbst zu sprechen, folgerichtig. Vor allem auch deshalb, weil ich zu diesem Feld einen sehr subjektiven und emotionalen Zugang gefunden hatte.

Die Probleme, die der Braunkohletagebau für die in der Niederlausitz lebenden Menschen mit sich brachte, die Ausweglosigkeit zwischen zwei düsteren Alternativen – nämlich der Heimat ohne Arbeit oder der Arbeit ohne Heimat – sowie die Tatsache, daß davon noch dazu eine ethnische Minderheit in ganz besonderer Weise betroffen war, riefen bei mir eine so große Betroffenheit und Anteilnahme hervor, daß ein wissenschaftlich distanzierter Film nicht in Frage

kam. Bei diesem Film spürte ich dennoch erstmals eine absolute Übereinstimmung zwischen meinem Wirken als Wissenschaftler und meinen filmdokumentarischen Ambitionen. Es wurde mir sehr bald klar, daß auch ein wissenschaftlich distanzierter Kommentar meinem Dokumentationsanliegen nicht entspräche. Also entschied ich mich, den Film selbst zu kommentieren und mich dabei nicht als über der Sache stehender Wissenschaftler zu präsentieren, sondern vielmehr von Beginn an meine subjektive und emotionale Sicht offenzulegen. Ich nehme die Position eines Reisenden ein, dessen Suche nach einem Dorf und dessen Bewohnern auch den Filmablauf bestimmt: Er kommt nach langer Zeit wieder einmal in die Lausitz und stößt in der Nähe von Spremberg auf eine von Menschen verwaiste Landschaft, die noch beim letzten Besuch ein idyllisch gelegenes Dorf mit dem Namen Wolkenberg beherbergte. Er erinnert sich daran, daß auf dem Ortsschild unterhalb des deutschen Ortsnamens die Bezeichnung „Klešnik" auf die sorbische Identität des Dorfes verwies. Nun macht sich der Reisende auf den Weg, Spuren des Dorfes bzw. seiner Bewohner wiederzufinden. Er möchte erfahren, was aus den Dorfbewohnern geworden ist, wo und ob sie eine neue Heimat gefunden haben; darüber hinaus weckt seine Betroffenheit Interesse: Was ist mit der kulturellen Identität der Menschen, die hier gelebt haben? Ist diese übertragbar auf eine neue Umgebung oder ist sie hier zurückgelassen worden?

Diesen Fragen konnte ich besonders gut am Beispiel des Wolkenberger Trachtenvereins nachgehen; obgleich ich dessen Bemühungen, verlorengegangene Identität mit Hilfe folkloristischer Aktivitäten im neuen städtischen Lebensumfeld wiederzubeleben, mit einigem Unbehagen registriert habe, so ist meine Position jedoch eine ganz andere als die des promovierten Volkskundlers Lothar Balke. Die Kontroverse zwischen ihm und dem Trachtenverein bestärkte mich sehr in meiner wissenschaftlichen Außenseiterrolle und es bereitete mir erhebliches Vergnügen, lehrerhafte Besserwisserei und die vor dem geschilderten Hintergrund anachronistisch anmutenden Bemühungen um eine wissenschaftliche Genauigkeit, die in diesem Rahmen so völlig unwichtig war, zu dokumentieren. Mir wurde sehr deutlich, daß hinter den Vereinsaktivitäten nur eine wirklich bedeutsame Motivation stand, nämlich die Bewahrung einer aus dem Dorf Wolkenberg in die Stadt hinübergetragenen Verbundenheit und der Wunsch nach Geselligkeit. Obgleich ich glaube, daß der Verein diesen Zweck sehr wohl erfüllen kann, so denke ich doch mit ungutem Gefühl an den pittoresken Folklorismus und die seltsame Zurschaustellung zurück, der sich die Wolkenberger bei der Erfüllung ihres Wunsches nach gemeinschaftlicher Aktivität ausliefern (wobei diese das wahrscheinlich ganz anders empfinden). Ob die Trachten authentisch sind oder nicht, sie bringen den Betroffenen weder ihr früheres dörfliches Lebensgefühl noch die ohnehin längst vergangene sorbische Identität wieder. Sowohl die Kontroverse mit Lothar Balke als auch

mein Unbehagen angesichts des Heimatfestspektakels in Spremberg und der Rolle, die der Hochzeitszug dabei spielte, findet sich in meinen Einstellungen deutlich wieder.

Aus welchen Gründen haben Sie sich bei einigen Sequenzen des Films dafür entschieden, das Geschehen bis zu einem gewissen Grade zu inszenieren?

Da sowohl von der sorbischen Alltagskultur als auch vom Dorf Wolkenberg nicht mehr viel vorzufinden war, konnte ich bei der Filmkonzeption nur selten – wie etwa bei den folkloristischen Aktivitäten des Wolkenberger Hochzeitszuges – auf den Ablauf von real stattfindenden Handlungen zurückgreifen. Alle Gesprächstermine fanden anläßlich der Dreharbeiten statt, die Führung durch das Dorf Mühlrose unternahmen die beiden Protagonistinnen ganz offensichtlich für das Drehteam, die Erinnerungen von Gerhard Schulze an das Dorf Wolkenberg wurden durch ihm vorgelegte Fotografien bzw. durch einen Ortstermin gesteuert, sowohl die Arbeiter auf dem Absetzer als auch die Kantorkas in der Heimatstube hatten sich extra für uns eingefunden. Insofern könnte man von einer gemeinsamen Suche und einem gemeinsamen Erinnerungsprozeß sprechen, die den Film prägen. Sicher entsteht dabei eine besondere filmische Realität, die sich von der nichtfilmischen Realität sehr unterscheidet: Wann denken Menschen im Alltag so intensiv über ihre Vergangenheit nach – noch dazu vor den Augen und Ohren anderer – und kehren dabei ihr Inneres nach Außen? Es ist jedoch gerade diese Inszenierung, die die Befindlichkeit einer Region und der in ihr lebenden Menschen sowie das individuelle Erleben von Heimat- und Kulturverlust veranschaulichen kann. Besonders erfreulich war in diesem Zusammenhang die Reaktion einer Zuschauerin bei der Spremberger Uraufführung. Sie meinte, daß den Film insbesondere seine Realitätsnähe auszeichne.

Unter welchen Umständen entstand Ihr 1996 veröffentlichter Film ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN.... SPERGAUER LICHTMESS – EIN JUNGGESELLENBRAUCH*?*

Bereits im Jahre 1992 hatte erstmals ein Volkskundler aus Göttingen mit mir Kontakt aufgenommen, um mich auf einen dörflichen Brauch in einem Ort nahe bei Halle aufmerksam zu machen. Er verglich ihn mit Fastnachtsbräuchen, die sonst nur aus dem Süden Deutschlands bekannt sind und betonte die Dringlichkeit der Brauchdokumentation, da sein Ende abzusehen sei: Nach dem Ankauf des nahegelegenen Leuna-Geländes durch die französische Elf-Gesellschaft stand dem Ort Spergau vor den Toren Merseburgs ein gesellschaftlicher Wandel erheblichen Ausmaßes bevor. Nach einer ersten eher flüchtigen inhaltlichen Bestandsaufnahme und einem Ortsbesuch im selben

Jahr ruhte die Idee, bis in einem Gespräch mit dem Heimatbund Sachsen-Anhalt das Thema erneut zur Sprache kam und als Ergebnis eine filmische Dokumentation des Brauches vor dem Hintergrund der zu erwartenden Wandlungsprozesse verabredet wurde. Beim Einstieg ins Thema und ins Feld war uns der seit Jahren mit der Dokumentation des Brauches beschäftigte Heimatkundler und Literat Jürgen Jankofsky behilflich.

Daß beim zweiten Zugang mein Interesse größer war als beim ersten Besuch in Spergau, lag nicht nur an der nun bereits in Bewegung geratenen Umstrukturierung des alten Leuna-Werkes in eine gigantische Ölraffinerie und den damit ausgelösten gesellschaftlichen Veränderungen, sondern auch an einem Erfahrungsprozeß, den ich bei einem vorhergehenden Projekt vorzeitig abgebrochen hatte: Wie bereits beschrieben, fiel die Dokumentation der Junggesellen in Martinfeld sehr distanziert aus; diese Distanz war mir aus meinen anderen Projekten fremd. Da es in Spergau um eine Gruppe von Junggesellen ging, die der in Martinfeld durchaus vergleichbar war, hatte ich auf einmal die Möglichkeit, dort den Verstehens- und Annäherungsprozeß fortzusetzen, wo ich ihn zuvor abgebrochen hatte: Wie in Martinfeld gibt es auch in Spergau eine organisierte und hierarchisch gegliederte Gruppe von Junggesellen; beide präsentierten sich allerdings bei sehr unterschiedlichen Anlässen in der Öffentlichkeit. Während dies in Martinfeld vor allem bei der jährlich stattfindenden Kirmes der Fall ist, findet in Spergau am Wochenende nach dem Lichtmeßtag im Februar ein Heischegang statt, der von den Junggesellen organisiert und durchgeführt wird. In beiden Orten sind die Junggesellen als Gruppe jedoch das ganze Jahr hindurch mehr oder weniger öffentlich aktiv.

Welche Aspekte interessierten Sie hier besonders?

In Spergau treffen sich im frühen Winter die Küchenburschen – dies sind die sechs ältesten Junggesellen der Lichtmeßgesellschaft – zum „Lichtmeßschnapsbrennen". Es folgt dann eine Reihe von Handlungen und Ereignissen, die zum einen der Vorbereitung des Heischegangs und der davor liegenden öffentlichen Veranstaltungen, zum anderen der Festigung und immer wieder neuen Formierung der Junggesellengruppe dienen, die in Spergau den Namen „Lichtmeßgesellschaft" trägt. Die „Küchenburschen" stehen der Lichtmeßgesellschaft vor, sie – und vor allem der älteste Küchenbursche – sorgen für den ordnungsgemäßen Ablauf des Umgangs, die Organisation des gesamten Festes liegt in ihren Händen. Von den Brauchausübenden werden sie ohne Einschränkung als Führer anerkannt. Auch bei den Küchenburschen gibt es eine klare Hierarchie vom sechsten bis zum ersten Küchenburschen. Je nachdem, wie viele Jugendliche aufgrund von Heirat, Wegzug oder aus anderen Gründen aus der Lichtmeßgesellschaft ausgetreten sind, rücken die Beteilig-

ten in der Hierarchie der Gruppe auf, bis sie vielleicht irgendwann die ersehnte Position des ältesten Küchenburschen erreicht haben werden.

Dieser Weg vom Eintritt in die Gruppe der unverheirateten jungen Männer des Dorfes bis zum schmerzhaften Abschied aus einer verschworenen Gemeinschaft war es, der mich im Verlauf der Feldforschung immer mehr in den Bann zog. Ich betone das, weil meine emotionale Beteiligung und mein Dokumentationsschwerpunkt wiederum dem Abschied und dem Verlust galt, wenn auch in diesem Fall dem vom Lebenslauf und nicht von weltlichen Mächten vorgegebenen Verlust von einer liebgewonnenen Lebensweise, aber auch von Lebenszeit. Dieser bevorstehende schmerzhafte Abschied ist übrigens den Beteiligten von Beginn ihrer Laufbahn in der Lichtmeßgesellschaft an bewußt; einerseits wollen sie in der Lichtmeßkarriere zum ersten Küchenburschen aufsteigen, andererseits haben sie Angst vor dem Ausstieg aus der sorglosen Zeit der Jugendlichkeit und der Verbundenheit in der Gemeinschaft Gleichgesinnter.

Daher verwundert auch der letztendlich gefundene Titel des Films ACH WÄR' ICH DOCH EIN JUNGGESELL' GEBLIEBEN.... nicht: Er zeigt bereits den Schwerpunkt an, der sich als roter Faden durch den Film zieht. Der Abschied von der Kindheit als Ausgangspunkt, die lange Schwellenphase der Jugend, die bei der männlichen Jugend Spergaus von der Zugehörigkeit zur Lichtmeßgesellschaft geprägt ist, und zuletzt der schmerzhafte Abschied und der sehr bewußt vollzogene Eintritt in die Welt der Erwachsenen weisen die Spergauer Lichtmeß als Übergangsbrauch aus.

Es sind die Jugendlichen selbst, die im Film mitteilen, was der Brauch für sie bedeutet. Immer wieder kommen sie auf die Verbundenheit mit der Lichtmeßgesellschaft und vor allem auf ihr großes Ziel zu sprechen: Sie möchten sich nicht aus ihrer Jugendzeit verabschieden, ohne einmal ältester Küchenbusche gewesen zu sein. Ihm obliegt die Organisation des Festes, er beweist seine Fähigkeiten vor der sehr interessierten Dorföffentlichkeit – oder er versagt. Der hinter dem Brauch liegende Sinn, die Kontinuität sozialer Ordnungen durch eben diejenigen bestätigen und erneuern zu lassen, die gerade ihre Erfahrungen beim Herantasten, Erreichen und Überschreiten der von der Gesellschaft gesetzten Grenzen machen, erweist sich als raffinierte Sozialisationsübung (dazu hat Martin Scharfe einen sehr instruktiven Aufsatz geschrieben). Wer als Außenstehender lediglich die Überschreitungen zur Kenntnis nimmt, den Brauch als Überlieferung uralter Rituale oder auch nur als pittoreskes Verkleidungsspektakel erlebt, übersieht seine wesentlichen Elemente.

Wie verlief bei SPERGAUER LICHTMESS die den Dreharbeiten vorausgehende Feldforschung?

Für die Feldforschungsphase waren zu Beginn meine Kontakte zum Heimatbund Sachsen-Anhalt in Halle hilfreich, mit dessen Unterstützung das Projekt realisiert werden konnte. Wie bereits bei meinen anderen Filmprojekten bemühte ich mich um die Nähe zum Feld, die zum Verstehen der zuerst fremden Lebenswelten unerläßlich ist. Hilfreich für einen gelungenen Einstieg erwies sich bei der Kontaktaufnahme mit den Brauchträgern eine Vorführung meines Films SCHERBENLESE IM GRENZGEBIET, der bei den Beteiligten sehr gut ankam und offensichtlich den Eindruck hinterließ, daß ich auch ihrer Lebenswelt und ihrem Brauch gerecht werden könnte. Ebenfalls wichtig für den weiteren Verlauf der Kommunikation zwischen Filmteam und Protagonisten war die Tatsache, daß in der ersten Feldphase die Kamera nie zum Einsatz kam.

Daß wir nicht jede Gelegenheit nutzten, um „unsere Aufnahmen" zu machen, wurde sehr wohl registriert. Ein Schlüsselerlebnis in dieser Hinsicht war für viele Beteiligte wahrscheinlich der „Wursttanz", auf den wir uns intensiv vorbereitet hatten. Insbesondere die Installation des Lichtes war mit großem Aufwand verbunden, es wurden insgesamt 5.500 Watt gesetzt. Als sich abends herausstellte, daß die Stromversorgung des Saals damit gefährdet und Kurzschlüsse zu erwarten waren, entschlossen wir uns kurzerhand, auf die Aufnahmen trotz der langwierigen Vorbereitungen ganz zu verzichten. Statt dessen verbrachten wir den Abend in einem Vorraum des Saales, in dem sich überwiegend die Küchenmädchen und Küchenburschen zur Organisation (Männer) und Versorgung (Frauen) aufhielten. Somit erlebten wir den Abend ganz aus der Perspektive der Beteiligten und wurden von ihnen dann auch partiell in die anstehenden Aufgaben einbezogen. Die behutsame Annäherung und das ernsthafte Interesse auch an den Vorbereitungen zur Lichtmeß und an den vielen Handlungen im Vorfeld des eigentlichen Brauches öffnete uns bald alle Türen. Da wir außerdem bei den unterschiedlichen Gruppen ein und aus gingen und dann auch bei sonst nicht der Öffentlichkeit zugänglichen Ereignissen anwesend waren, gehörten wir im Jahre 1995/96 eben dazu.

Zu den wichtigen Aktivitäten in der Vorlichtmeßzeit gehört das ritualisierte Brennen des Lichtmeßschnapses, das den sechs Küchenburschen vorbehalten ist. Abends laden sie die sechs Küchenmädchen zur Schnapsprobe ein. Zu diesem Anlaß haben Außenstehende überhaupt keinen Zutritt. Es war als deutliches Signal eines mittlerweile entstandenen Vertrauensverhältnisses zu verstehen, daß ich dort drehen durfte (dies waren im übrigen die bisher einzigen Aufnahmen, die ich ohne jede Hilfe realisierte). Folgerichtig wurde mit den Sängern (Vögel) und den Küchenburschen vereinbart, daß sie zur Sichtung

und „Abnahme“ des Grobschnitts von uns eingeladen würden. Mittlerweile ist ein regelmäßiges Treffen der am Film Beteiligten institutionalisiert worden, es findet einmal im Jahr in unserem Haus in der Nähe von Göttingen statt.

Aus dieser Beschreibung geht wohl hervor, daß die Annäherung an die Gruppe der Junggesellen in Spergau gelungen ist. Dies lag zum einen daran, daß sie in diesem Fall (im Gegensatz zu den Junggesellen in Martinfeld) von Beginn an im Mittelpunkt des Filmprojektes standen. Zum anderen mögen sie bei der Begegnung mit mir (und meiner Frau) gespürt haben,

- daß ich aufgrund meiner emotionalen Prädisposition ihr Lebens- und Gruppengefühl und aber auch ihre Sorge über den bevorstehenden oder ihren Schmerz über den bereits hinter ihnen liegenden Verlust augenscheinlich sehr gut nachempfinden konnte;

- daß wir bereit waren, die in unserem Umfeld bestehenden Werte und Normen nicht für allgemeingültig und verbindlich zu halten, sowie die Bereitschaft zeigten, das zu verstehen, was uns zuerst fremd war. Es wird uns immer wieder deutlich und dies war auch in Spergau der Fall, daß die vorgefundene Realität sehr facettenreich und nie schwarz-weiß abbildbar ist;

- daß wir dankbar dafür waren, daß sie uns die Türen bereitwillig öffneten, und sie im übrigen nicht befürchten mußten, von uns in einer Art und Weise überfahren und dann medial präsentiert zu werden, die an den getroffenen Absprachen vorbeilief.

Inwieweit wurden Ihre eigenen Dreharbeiten von den am Lichtmeßtag in Spergau auftauchenden Fernsehteams des MDR beeinträchtigt?

Die Erfahrungen, die die Junggesellen schon in den Jahren zuvor mit dem Fernsehen gemacht hatten, blieben auch uns nicht erspart. Sie trugen dazu bei, daß meine Haltung gegenüber den Sendeanstalten noch kritischer geworden ist, als sie bereits vor diesem Projekt war. Obgleich das Fernsehen auf meine vorhergehende Anfrage zur Kooperation völlig uninteressiert reagiert hatte, drehten neben uns am Lichtmeßtag auf einmal drei Teams. Was mich dabei besonders betroffen gemacht hat, war die inhaltliche und auch technische Unprofessionalität, mit der alle Teams zu Werke gingen. Das läßt sich am besten am Beginn des Heischeganges in einer der Wirtschaften des Ortes festmachen:

Bereits am Abend vor der Lichtmeß hatten wir den Wirtshaussaal, in dem der Umzug früh am Morgen seinen Ausgang nehmen sollte, mit ca. 7.000 Watt

ausgeleuchtet. Dazu mußte aus einem Nachbargebäude eine Starkstromleitung gelegt werden. Als wir morgens im Wirtshaus ankamen, sahen wir, daß das von uns gesetzte Licht bereits eingeschaltet worden war. Neben den Brauchträgern befanden sich zwei Fernsehteams im Saal, ein anderes sollte noch im Laufe des Tages hinzukommen. Während ein Aufnahmeteam offenbar ziellos im Raum herumirrte, hatte der Redakteur eines zweiten gerade den ältesten Küchenburschen gestellt, um ihn mit Fragen zum Ablauf des „Festes" zu bombardieren. Da dieser mit den Vorbereitungen mehr als beschäftigt war, verwies er ihn an den Bürgermeister. Obgleich ich noch immer von den Brauchträgern erkannt und herzlich begrüßt wurde, hatte sich etwas verändert: Eine von allen wahrnehmbare atmosphärische Störung war eingetreten, und ich war mehr Bestandteil dieser Störung als je zuvor. Meine Rolle des wohlgelittenen teilnehmenden Beobachters geriet ins Wanken. Dies um so mehr, als ich mich im Saal zuerst, dann auch an anderen Orten mit den Fernsehteams arrangieren mußte, was nicht ohne Reibung möglich war. Im Verlauf des Lichtmeßtages trafen wir vor allem deshalb so häufig aufeinander, weil die auf ihre Professionalität größten Wert legenden Fernsehteams außer Kameraleuchten keine einzige Lampe mitgebracht hatten. Sie folgten uns und der von uns gesetzten Lichtspur – selbstverständlich auch in die Privathäuser.

Ihren Höhepunkt erreichte diese unvergeßliche Begegnung am Abend, als die Lichtmeßgesellschaft in den Saal einmarschierte. Ich hatte im Vorfeld die Erlaubnis eingeholt, daß ich mich direkt bei den Brauchträgern aufhalten durfte. Eine der für mich schönsten Erlebnisse (und auch Aufnahmen) bei der Lichtmeß war der Einmarsch, bei dem ich mich mit der Kamera in den Zug der Teilnehmer einreihte. Während wir im Takt der Musik die von allen Dorfbewohnern freigelassene „geweihte" Fläche in der Mitte des Saales betraten, drängten sich zwei Kamerateams, denen offenbar jetzt erst der Ablauf der Abschlußveranstaltung ganz deutlich geworden war, mit Vehemenz durch die Zuschauerreihen, um ebenfalls in der Mitte des Raumes agieren zu können. Ein Ergebnis dieses Einfalls war, daß etliche Zuschauer auch mir mit Skepsis, zum Teil auch mit Feindseligkeit gegenübertraten. Mein schwer eroberter Handlungsraum war eng geworden, mir drohte die Leichtigkeit und der für die Umsetzung derartiger Ereignisse so wichtige Zustand der bereits oben beschriebenen Cine-Trance abhanden zu kommen. Da die Veranstaltung den Fernsehteams offenbar zu lange dauerte, verschwanden sie so plötzlich wieder, wie sie gekommen waren. Vielleicht war ihnen das Terrain auch zu gefährlich – immerhin bestand ein erhebliches Risiko, im hektischen Treiben mit der Kamera zu Boden zu gehen (was mir tatsächlich passierte und in der Sendung „Artour" auch festgehalten ist). Die von mir für die Bereitstellung von Licht präsentierte Rechnung wurde vom MDR anstandslos beglichen (etliche der hier wiedergegebenen Überlegungen zum Spergauer Projekt sind meinem Aufsatz „Er-

fahrungen mit dem Fernsehen. Ein Thema, zwei unterschiedliche Sichtweisen"[10] entnommen).

Die Szene, bei der ich mich außerhalb des Saales in die Aufstellung der Lichtmeßteilnehmer eingereiht hatte, um ihnen zur Musik über einen völlig vereisten Treppenaufgang in den hell erleuchteten Innenraum zu folgen, bis sie dort auf ein Signal hin alle zu Boden gingen, halte ich persönlich (vielleicht neben einigen Aufnahmen rund um die Männerwallfahrt im Film WO NOCH DER HERRGOTT GILT....) für die stärkste Einstellung in meiner filmischen Laufbahn. Derartige Aufnahmen sind nur möglich, wenn man alle außerhalb der Handlung liegenden Gedanken ausgeschaltet hat und so sehr Teil der Handlung geworden ist, daß kein Raum und keine Zeit mehr für Überlegungen wie diejenige ist, ob denn die Aufnahme gelingen wird oder irgendwelche anderen Risiken bestehen oder nicht.

Welche Projekte planen Sie für die Zukunft?

Auch bei den zur Zeit von mir geplanten und bereits im Stadium der Vorbereitung befindlichen Projekten geht es wieder um Themen, die mich als Kulturwissenschaftler interessieren, aber darüber hinaus auch emotional berühren. In einem Film werde ich über das Schlittschuhlaufen in Ostfriesland eine Annäherung an eine Mentalität zwischen Schwermut und sprichwörtlichem Humor versuchen (und damit auf der Fährte der von mir angegebenen Vorbilder im Bereich des Spielfilms wandeln), in einem anderen soll es um die Veränderung einer Bergarbeitersiedlung zum multikulturellen Großstadtvorort gehen, in der Oberlausitz werde ich am Beispiel eines jungen Paares den historischen und gegenwärtigen Problemen einer ethnischen Minderheit in Deutschland nachgehen. Dieses Projekt ist bereits angelaufen; in Zusammenarbeit mit dem Sorbischen Institut in Bautzen entsteht ein Film über „Sorbische Identität in der Oberlausitz", der als wichtige Ergänzung zu ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH gedacht ist, in dem es unter anderem um die Frage ging, wie Kultur dort gelebt wird, wo sie im Alltag bereits keinen Platz mehr hat. Während in der Niederlausitz sorbische Identität lediglich noch in Relikten vorhanden ist, bestimmt sie noch immer den Alltag der Oberlausitz. Im geplanten Film soll gezeigt werden, unter welchen Bedingungen ethnische Identität dort Bestand hat, welche Konflikte im Zusammenleben mit den deutschen Nachbarn bestanden und bestehen, welche Möglichkeiten andererseits die Interkulturalität bietet.

Wie sehen Sie die weitere Entwicklung des kulturwissenschaftlichen Films?

Was die Zukunft des wissenschaftlichen Films in unserem Fach betrifft, bin ich ziemlich skeptisch. Die EC-Filme, die mittlerweile zu Recht ins Abseits geraten

sind, hatten wenigstens im traditionellen Fachverständnis noch eine – wenn auch redundante – Funktion. Ab und zu wurde ein 16mm-Brauch- oder auch Handwerksfilm ausgeliehen und im Unterricht vorgeführt. An die Stelle dieser Filme konnte aber bisher offenbar kein neuer Filmtypus treten, der im Fach als wissenschaftliches Werk oder zumindest als Vermittler wissenschaftlicher Forschungsergebnisse auf Akzeptanz stoßen würde. Wenn ich zum Beispiel an meinen Film VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM denke, dann frage ich mich, wie in einem Seminar eine bessere Diskussionsgrundlage für die Problematik der musealen Gratwanderung zwischen dem Bemühen um Authentizität und der Realität der Inszenierung gefunden werden könnte. Dennoch glaube ich nicht, daß der Film allzu oft im Unterricht eingesetzt wurde.

Natürlich befinden wir kulturwissenschaftlichen Filmemacherinnen und Filmemacher uns auch auf einer Gratwanderung: Vom alten Typ des wissenschaftlichen Erklärdokumentarismus wollen wir uns abwenden, der durchschnittliche Fernsehdokumentarismus ist uns entweder kein Vorbild oder – wenn er wirklich gut ist – mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln nicht realisierbar. Wir möchten uns nicht in erster Linie als Filmästheten oder Regisseure, sondern vielmehr als Kulturwissenschaftlerinnen und Kulturwissenschaftler verstehen. Dennoch wird auch im Fach von den fernsehgeprägten Rezipienten ein doppelter Anspruch an uns gestellt: Unsere Filme sollen wissenschaftliche Werke und ansehbare Dokumentationen zugleich sein. Dabei besteht oft ein zu enges Verständnis von Wissenschaft. Daß ein Erkenntnisinteresse im Film auf eine ganz andere Weise umgesetzt werden muß als in einer schriftlichen Publikation, habe ich in meinem Aufsatz „Film und Feldforschung" dargelegt. Viele Fachvertreter billigen dem volkskundlichen Film – hier wird es dann ganz problematisch – wahrscheinlich gar keine wissenschaftlichen Qualitäten, sondern lediglich eine Vermittlungsfunktion zu, die sie noch dazu am liebsten dem Fernsehen übertragen möchten.

Das Desinteresse wird sowohl beim Blick auf die Veranstaltungskommentare als auch auf die Beteiligung an Tagungen der Filmkommission deutlich. Wie ich bereits weiter oben geschrieben habe, wächst das Interesse lediglich auf der Museumsseite, dort allerdings weniger an ausführlichen wissenschaftlichen Dokumentationen als an neuen Präsentationsformen, bei denen der Film zugunsten einer interaktiven Zugangsmöglichkeit über Computer oder DVD-Spieler in den Hintergrund tritt. Dann geht es mitunter nur noch um beliebig abrufbare Filmausschnitte. Filme werden somit immer weniger als eigenständiges und komplettes Werk Verwendung finden. Die Auflösung in beliebig verwertbare Einzelbilder, die in neuem Zusammenhang einer eher filmfremden Präsentation zugeführt werden, wirft erhebliche Fragen für das kulturwissenschaftliche Filmschaffen auf – über den Verlust von Komplexität, filmischem

Zusammenhang und wissenschaftlicher Genauigkeit wird noch diskutiert werden müssen.

Andererseits entstehen aus der genannten Entwicklung heraus ein ganz neuer Bedarf und ebenso neue Präsentationsmöglichkeiten, mit denen breitere Rezipientenkreise angesprochen werden können als mit der herkömmlichen Filmvorführung. Auf diesem Gebiet sind Bewegungen im Gang, die ich am Ende doch als Chance begreife. Vor allem eins könnte sich als Stärke eines kulturwissenschaftlichen Films, wie ich ihn verstehe, erweisen: Wenn er sich mehr als das Fach als Vermittler kulturwissenschaftlicher Inhalte versteht und seine Ergebnisse an seine Protagonisten und deren Lebenswelten zurückgibt, könnte seine Bedeutung in der Gesellschaft am Ende größer sein als die eines Faches, das sich in dieser Hinsicht gerade neu zu definieren versucht.

---

1 Ballhaus, Edmund: Abschied vom alten Dorf. Dorfentwicklung von 1900 bis heute im Spiegel der Fotografie und in den Aussagen der Bewohner. Wiesbaden 1986.

2 Ballhaus, Edmund: Der volkskundliche Film. Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, NF 21 (1987), 108–130, hier 119–120.

3 Dehnert, Walter / Weber-Kellermann, Ingeborg: Perspektiven des volkskundlichen Films. Arbeitstagung vom 11.–14. Februar 1988 in Reinhausen bei Göttingen. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, NF 23 (1988), 181–183, hier 182.

4 Ballhaus, Edmund: Der volkskundliche Film. Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, NF 21 (1987), 108–130, hier 123.

5 Vgl. Ballhaus, Edmund: Film und Feldforschung. In: Ballhaus, Edmund u.a. (Hrsg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, 13–46.

6 Vgl. Ballhaus, Edmund: Zwischen Forschung und Fernsehen. Zur Bandbreite volkskundlicher Filmarbeit. In: Bönisch-Brednich, Brigitte / Brednich, Rolf W. / Gerndt, Helge (Hrsg.): Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses Göttingen 1989 (Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e.V., Bd. 6). Göttingen 1991, 595–618.

7 Vgl. Ballhaus, Edmund: Vom Schandfleck zum Ausstellungsstück. Anmerkungen zum Film VON DER HUNGERSTRASSE INS FREILICHTMUSEUM. EIN TAGELÖHNERHAUS ZIEHT UM. Unveröffentlichtes Manuskript, o.J.

8 Ballhaus, Edmund: „Löwe frißt Gams" – Anmerkungen zu einem Film über regionale Identität und Fremdbestimmung. In: Kuntz, Andreas (Hrsg.): Lokale und biographische Erfahrungen: Studien zur Volkskunde „Kultur am Gabelmann". Münster 1995, 317–325, hier 217.

9 Vgl. Ballhaus, Edmund: Film und Feldforschung. In: Ballhaus, Edmund u.a. (Hrsg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, 13–46, hier 23–24.

10 Vgl. Ballhaus, Edmund: Erfahrungen mit dem Fernsehen. Ein Thema, zwei unterschiedliche Sichtweisen. In: Annäherung, Kooperation oder Kollision? Kulturwissenschaftlicher Film und Fernsehen. Tagungsreader der Tagung der Kommission für den volkskundlichen Film der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Göttingen v. 25. bis 28. März 1999. Redaktion: Alexa von der Brelje. Göttingen 1999, 11–15.

Copyrighted material

Verhältnis Redezeit – Off-Kommentar

		Atmo		Redezeit				Off-Kommentar				
Filmtitel	Filmlänge	Dauer	entspr.	Anzahl	Ø Sek.	gesamt	entspr.	Anzahl	Ø Sek.	gesamt	entspr.	Verhältnis
SALINE LUISENHALL	59:58	42:43	71,3 %	8	63	8:25	14,0 %	82	6,5	8:50	14,7 %	0,9:1
SPATENHERSTELLUNG	41:54	24:47	59,7 %	7	114	13:21	31,2 %	36	6,3	3:48	9,1 %	3,5:1
WESERFISCHEREI	51:38	30:33	59,2 %	5	110	9:10	17,7 %	70	10,2	11:55	23,1 %	0,8:1
STERNSINGEN	44:17	37:32	84,7 %	5	47	3:56	8,9 %	14	12,1	2:49	6,4 %	1,4:1
ZERBRECHLICHE TRADITION	34:05	7:45	22,7 %	20	66	22:01	64,6 %	16	16,2	4:19	12,7 %	5,1:1
SCHERBENLESE	29:56	13:02	43,5 %	12	60	11:56	39,9 %	24	12,4	4:58	16,6 %	2,4:1
LÖWE FRISST GAMS	46:52	9:45	19,9 %	14	92	21:23	46,5 %	33	28,6	15:44	33,6 %	1,4:1
TAGELÖHNERHAUS	40:56	12:29	30,7 %	23	59	22:31	54,8 %	31	11,5	5:56	14,5 %	3,8:1
KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD	49:07	29:45	60,6 %	7	114	13:19	27,1 %	27	15,7	7:04	14,4 %	1,9:1
BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD	27:56	10:51	38,8 %	7	57	6:40	23,9 %	39	16,3	10:35	37,9 %	0,6:1
ÜBER DER KOHLE WOHNT	1:09:23	21:51	31,5 %	30	79	39:19	56,7 %	29	17,0	8:13	11,8 %	4,8:1
SPERGAUER LICHTMESS	57:55	41:46	72,1 %	10	62	10:19	17,8 %	25	14,0	5:50	10,1 %	1,8:1
im Durchschnitt aller Filme	45:10	22:35	49,3 %	12,3	77	16:07	35,6 %	35,5	13,9	6:30	15,1 %	2,4:1

WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... KATHOLISCH SEIN IM EICHSFELD

[Langfassung 0:49:07]

	0:00:00	Filmtitel	
1.	0:00:29	Annäherung an Martinfeld	1:35
2.	0:01:54	*Sonntag Vormittag:* 1. Vorstellung der Protagonisten 2. Beim Frühschoppen: Das Selbstverständnis der Männer	3:45
3.	0:05:39	*Sonntag Mittag:* 1. Das gemeinsame Essen 2. Mechthild Beck: Die Kirche und die Rolle der Frau	3:50
4.	0:09:29	*Arbeit in der Fremde:* 1. Karl und Hiltrud Reinhard 2. Franz Conradi: Identitätsstiftende Faktoren	3:04
5.	0:12:33	*Die Wallfahrt zum Klüschen Hagis:* 1. Einleitung 2. Der Zug zum Klüschen Hagis 3. Am Klüschen Hagis 4. Franz Conradi: Glaube und Politik	7:35
6.	0:21:08	*Vorbereitungen zur Antoniusprozession:* 1. Waschen der Antoniusfigur 2. Schmücken des Ortes	3:38
7.	0:24:46	*Die Antoniusprozession:* 1. Der Gottesdienst an der Mariengrotte 2. Die Prozession	4:40
8.	0:29:26	Mechthild Beck: Fürbitten bei der Mutter Gottes	1:26
9.	0:30:52	*Am Abend:* 1. Gemeinsames Abendessen der Familie 2. Karl Reinhard: Glaube und Identität 3. Abendgebet mit den Kindern	4:27
10.	0:35:19	Mechthild Beck zur Bedeutung von Ehe und Familie	2:57
11.	0:38:16	*Die Burschenkirmes:* 1. Der Fackelzug 2. Der Kirchgang 3. In der Kirmeskneipe 4. Am Dorfanger	8:22
12.	0:46:38	Filmausklang: Totengedenken an Allerseelen	1:42
	0:48:20	Abspann	
	0:49:07	Filmende	

Redezeit insgesamt:	Mechthild Beck	5:49
	Karl Reinhard	2:19
	Franz Conradi	3:02
	Frühschoppenteilnehmer	2:09

WO NOCH DER HERRGOTT GILT.... BEOBACHTUNGEN IM EICHSFELD

[Fernsehfassung 0:27:56]

	0:00:00	Filmtitel	
1.	0:00:15	*Annäherung an das Filmthema:* 1. Der Streik der Bergleute in Bischofferode 2. Der Ort Martinfeld	2:26
2.	0:02:41	*Sonntag Vormittag:* 1. Vorstellung der Protagonisten 2. Beim Frühschoppen: Das Selbstverständnis der Männer	1:29
3.	0:04:10	*Sonntag Mittag:* 1. Das gemeinsame Essen 2. Mechthild Beck zu den Pflichten der Frauen	2:44
4.	0:06:14	*Arbeit, Glaube und Identität:* 1. Karl und Hiltrud Reinhard 2. Karl Reinhard: Arbeit in der Fremde 3. Franz Conradi: Identitätsstiftende Faktoren 4. Mechthild Beck: Die Kraft aus dem Glauben schöpfen	3:51
5.	0:10:05	*Die Wallfahrt zum Klüschen Hagis:* 1. Einleitung 2. Der Zug zum Klüschen Hagis 3. Am Klüschen Hagis 4. Franz Conradi: Glaube und Politik	4:51
6.	0:14:56	*Vorbereitungen zur Antoniusprozession:* 1. Waschen der Antoniusfigur 2. Schmücken des Ortes	1:54
7.	0:16:50	*Die Antoniusprozession:* 1. Der Gottesdienst an der Mariengrotte 2. Die Prozession	2:44
8.	0:19:34	Mechthild Beck zur traditionellen Rollenverteilung	1:45
9.	0:21:19	*Die Burschenkirmes:* 1. Der Kirchgang 2. In der Kirmeskneipe 3. Am Dorfanger	5:06
10.	0:26:25	Resümee und Filmausklang	0:45
	0:27:10	Abspann	
	0:27:56	Filmende	

Redezeit insgesamt:	Mechthild Beck	3:05
	Karl Reinhard	0:36
	Franz Conradi	2:10
	Frühschoppenteilnehmer	0:49

Copyrighted material

Die Filme von Edmund Ballhaus 1997–2007

In den Jahren 1997 bis 2007 entstanden elf weitere kulturwissenschaftliche Filme des Autors Edmund Ballhaus, weitere drei Dokumentationen befinden sich in Vorbereitung. Während die ersten drei dieser Filme (SERBSKI SÔN, ROSAROT UND BITTERBLAU sowie UNSERE KLEINE STADT) in verschiedenen Regionen Deutschlands (Lausitz und Niedersachsen) gedreht wurden, sind die darauf folgenden Dokumentationen das Ergebnis eines umfassenden Filmprojektes, welches im Kapitel „Filmprojekt OSTFRIESLAND-SAGA und SOZIALHISTORISCHES ERZÄHLARCHIV“ detailliert beschrieben wird (siehe Seite 482).

Copyrighted material

SERBSKI SÔN. SICH SORBISCH TRAUEN

Prod.: 2000/2001; Publ.: 2001; Betacam SP; 72 Min.; Ton sorbisch/deutsch; Autor: Edmund Ballhaus in Zusammenarbeit mit Grit Lemke und Martin Walde; Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen; Filmförderung Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst.

Die Idee zu diesem Film entstand während der Dreharbeiten zu einem anderen Projekt, das der Autor in den Jahren 1994 bis 1996 im Braunkohleabbaugebiet der Niederlausitz realisierte. Der Film ÜBER DER KOHLE WOHNT DER MENSCH (siehe Seite 325) kommt zu dem Schluß, daß sorbische Alltagskultur in der Niederlausitz lediglich noch in Relikten vorhanden ist. An ihre Stelle ist das Bemühen um den Erhalt von Traditionen getreten, deren Ausdrucksformen sich auf Brauchrelikte sowie Tanz- und Trachtenfolklorismus beschränken. Aufgrund der Industrialisierung der Niederlausitz hat die sorbische Kultur dort offenbar einen doppelten Verlust hinnehmen müssen: Kulturverlust einerseits, Heimatverlust für die Menschen, welche in den devastierten Dörfern lebten, andererseits.

Nach Fertigstellung des Films stellte sich die Frage, ob das Bild dieses Totalverlustes von Kultur einer Realität Rechnung trägt, die sich in der benachbarten Oberlausitz ganz anders darstellt: In der Region zwischen den Städten Kamenz, Bautzen und Hoyerswerda dominiert eine spezifisch sorbische Kultur und Lebensweise nach wie vor die regionale Identität.

Um dies nicht auszublenden, wurde dem vorhandenen Film ein zweites Filmdokument zur Seite gestellt, das Edmund Ballhaus in Kooperation mit dem Sorbischen Institut Bautzen realisierte. Im Mittelpunkt des Filmes SERBSKI SÔN. SICH SORBISCH TRAUEN steht ein Brautpaar, dessen Hochzeit kurz bevorsteht. Die Kamera begleitet die beiden Protagonisten auf ihrem Weg vom Dorf in die Stadt, wo sie arbeiten, einkaufen oder anderen Aktivitäten nachgehen. Dort sprechen sie deutsch und sind als Sorben nicht erkennbar. Erst zu Hause – in ihren Familien – wird deutlich, daß es sich bei den beiden Hauptdarstellern um Sorben handelt. Am Ende des Films steht die Hochzeit der beiden, die zwar nicht traditionell sorbisch verläuft, jedoch wie die meisten Hochzeiten in der Region noch zahlreiche sorbische Elemente enthält.

Bei den Vorbereitungen zur Hochzeit, bei der Kommunikation von Andreas und Michaela mit ihrer Familie und ihren Freunden, bei ihrer Arbeit, aber auch bei den aus dem Alltag herausgehobenen Handlungen werden die Merkmale sorbischer Identität, damit aber auch deren Konflikte in einem deutschsprachi-

gen Umfeld deutlich. Die Sorben im katholisch geprägten Dreieck zwischen den Städten Kamenz, Bautzen und Hoyerswerda sprechen nicht nur zwei Sprachen, sie agieren darüber hinaus in mehr oder weniger heterogenen kulturellen Räumen. Daraus ergibt sich ein Kulturkontakt, der fruchtbar und für beide Seiten gewinnbringend sein mag, der jedoch ebenso sicher zu einem Kulturverlust für die eine Seite, und das ist in diesem Fall die sorbische, führen wird. Der Film zeigt am Beispiel des sorbischsten aller Rituale, der Hochzeit, die bewußten und unbewußten Strategien, mit deren Hilfe trotz der notwendigen und gewünschten Begegnung mit den deutschen Nachbarn und der eigenen doppelten nationalen Identität sorbische Elemente der Kultur und Lebensweise bewahrt werden sollen.

ROSAROT UND BITTERBLAU. GESCHICHTEN VOM JAHRMARKT

Prod.: 2002; Publ.: 2003; Betacam SP; 60 Min.; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

Jahrmarkt! Ein Wort, das überall dort Zauberkraft besaß, wo das Leben selten vergnüglich, der Alltag eintönig war. Vor allem für die Landbewohner, die kaum einmal in die Stadt kamen, hatte es einen märchenhaften und wunderbaren Klang. Wo immer Jahrmärkte abgehalten wurden, waren sie nicht denkbar ohne das fahrende Volk, das Exotik, Mystik und Zerstreuung im Angebot hatte und mit dem, was es zur Schau stellte, das Bedürfnis nach Vergnügen, die Neugier und Sensationslust der Menschen stillte. Für eine kurze Zeit öffnete sich den Dorfbewohnern das Tor zur Welt. Aber die Schausteller boten auch Anlaß zum Mißtrauen, verfügten sie doch nicht über das, was als zentrales Merkmal dörflichen Lebens galt: Landbesitz und festen Wohnsitz.

Heute stehen sich auf dem Jahrmarkt Schausteller mit modernen Fahrgeschäften und Landbewohner gegenüber, die in der Mehrzahl keine Bauern und Landarbeiter mehr sind. Dennoch ist die Begegnung von Jahrmarktsbesuchern und Schaustellern nach wie vor von einer großen Fremdheit geprägt, die sich wie eine unsichtbare Grenze zwischen die beiden Gruppen schiebt. Während sich die eine noch immer als fahrendes Volk versteht und ihre Identität über „die Reise" definiert, sieht sich die andere nach wie vor in dörflichen Traditionen, die von Heimatliebe und Ortsverbundenheit gespeist werden. Und immer noch kommen Dorfbewohner und Schausteller wie in früheren Zeiten einmal im Jahr zusammen, um aus ganz unterschiedlichen Perspektiven den Jahrmarkt zu erleben. Die Begegnung dieser sich so fremd gegenüberstehenden Welten, den Blick beider Seiten aufeinander und auf das Ereignis Jahrmarkt macht der Autor zum Thema seines Films.

So wird in GESCHICHTEN VOM JAHRMARKT deutlich, daß die früher bestehenden, offen geäußerten Vorurteile gegenüber den Schaustellern einer differenzierten und um Sachlichkeit bemühten Einschätzung gewichen sind. Dahinter verbirgt sich jedoch, und auch das wird offensichtlich, eine noch immer bestehende Fremdheit einem Lebensstil gegenüber, der nach wie vor mit Skepsis betrachtet wird. Die überlieferten Vorurteile haben, so die Argumentation des Autors, einerseits an Schärfe verloren, die Dorfbewohner sind der historisch engen Dorfbegrenzung mit ihren verbindlichen Normen und Werten entwachsen, sie sind mobil und weltoffen. Andererseits besteht nach wie vor eine deutliche Distanz, mit der sich beide Gruppen gegenüberstehen. Nicht zuletzt möglicher-

weise auch deshalb, weil man sich im vollelektronischen Jahrmarktsbetrieb noch besser aus dem Weg gehen kann als dies früher der Fall war.

Im Film geht es weiterhin auch darum, wie die Schausteller auf der einen und die Dorfbewohner auf der anderen Seite den Markt erlebten und heute noch erleben. Für die Schausteller ist der Jahrmarkt vor allem Geschäftsort. Vom Wohlwollen der von der Kommune bestellten Marktmeister hängt die Erteilung einer Lizenz und die Zuteilung eines mehr oder weniger guten Stellplatzes ab. Diese Abhängigkeit als auch die Überlegungen zu guten und schlechten Märkten sowie guten oder schlechten Standorten auf dem jeweiligen Festplatz bewegen die Schausteller – darum kreisen auch die Alltagsgespräche untereinander. Für die Schausteller ist der jeweilige Festplatz Wohnort und Heimat für wenige Tage, hier ist ihr Dorf, ihre „kleine Stadt" (siehe dazu auch die Beschreibung zum gleichnamigen Film auf Seite 476), hier treffen sie ihre Nachbarn, die zwar von Festplatz zu Festplatz wechseln, jedoch in immer wiederkehrendem Rhythmus. Gegenüber den Besuchern definieren sie sich als professionelle Dienstleister, die Unterhaltung und Entspannung bieten und einer Begegnung mit ihren Gästen aus dem Weg gehen.

Die Welt des Jahrmarktes besteht aus einer auf Hochglanz polierten Blech- oder Plastikfassade, deren Versprechen an der Rückwand dieser Fassade enden; denn hinter diesen bunten Wunschbildern beginnt die rauhe Wirklichkeit derjenigen, deren Existenzkampf unverrückbar mit dem Rausch verknüpft ist, zu dem sie mit ihren Angeboten beitragen. Dabei könnte die Ausgangslage der beiden beteiligten Gruppen nicht ungleicher sein – während die einen bis zum Exzeß feiern, müssen die anderen bis zur Erschöpfung zur Verfügung stehen. Der wohl bedeutendste Unterschied zu den übrigen Gewerben in dieser Branche besteht darin, daß neben den Lebens- und Erlebniswelten der hier aufeinandertreffenden Gruppen, die sich auf dem Festgelände weitgehend anonym gegenüberstehen, sich auch ihr Verhältnis zueinander ganz erheblich von der Situation etwa in einer Gastwirtschaft unterscheidet, wo der Wirt ihm meist auch aus dem Privatleben bekannte Kunden bedient.

Für die Dorfbewohner bot und bietet der Jahrmarkt mehr noch als andere herausragende Feste im Jahreslauf Entspannung, Genuß und Hochstimmung nach Maßgabe einer eng umgrenzten Lebenswelt, die früher keinen Ausbruch zuließ. Ähnlich wie beim Karneval oder bei der Fastnacht brachen bei diesem Jahresfest für kurze Zeit die Dämme, die als Normen und Werte die dörfliche Gesellschaft fest umschlossen. Der Ausstieg aus der engen dörflichen Lebenswelt war nur von kurzer Dauer, und er nahm lediglich Gestalt an im vollendeten Rausch und der optischen Täuschung, die das bunte Jahrmarktstreiben mit all seinen Attraktionen bot. Die Aussagen und Bilder des Films deuten

die beschränkte Reichweite dieses Ausbruchs aus dem Alltag an, auch wenn sich der gesellschaftliche Hintergrund vollständig gewandelt hat. Sie machen aber auch deutlich, welch hohen Stellenwert der Jahrmarkt früher im Leben der Dorfbewohner einnahm.

Ein besonderes Merkmal des Films ist der kontrastierende Schnitt von Erzählfragmenten, wobei Edmund Ballhaus diese Montagetechnik in seinen neueren Filmen zu einem eigenen Filmstil weiterentwickelt, so daß einzelne Vertreter einer Gruppe ihren Teil der Geschichte vortragen und in einen durch den Schnitt vermittelten Dialog mit weiteren Erzählern eintreten. Diesen Erinnerungen werden Beobachtungen der Protagonisten am Ort des Ereignisses, hier dem Jahrmarkt, gegenübergestellt. Dort verschwimmen Erinnerungen und reales Erleben zu einem intimen Bekenntnis, das uns die Welt des Jahrmarktes aus dem Blickwinkel der Darsteller zeigt – und es liegt auf der Hand, daß dabei die Sicht auf ein Ereignis kaum unterschiedlicher und kontrastreicher ausfallen könnte als dies beim „fahrenden Volk“ auf der einen und dem „feiernden Volk“ auf der anderen Seite der Fall ist.

WIE EINE KLEINE STADT

Prod.: 2002; Publ.: 2003; Betacam SP; 30 Min.; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

Der Jahrmarkt – für die Besucher Ort des Vergnügens, für die Schausteller Heimat auf Zeit. Wenn sie mit ihren Last- oder Wohnwagen auf einem neuen Festplatz ankommen, beginnt eine Inbesitznahme, die erst mit der endgültigen Aufstellung der Fahrzeuge beendet ist. So erklärt ein Protagonist im Film sehr anschaulich: „Wenn wir ankommen, dann geht's ja schon mal los, wo krieg' ich Wasser, wo krieg' ich Strom, wo stell' ich meinen Wohnwagen hin. Dann muß das ja auch alles ruck-zuck gehen, denn solange wie das nich' fertig ist, haben wir ja auch keine Heimat, sind wir ja heimatlos. Und erst, wenn das alles wieder in Ordnung ist und ich kann auf meinem Sofa sitzen, denn sag' ich: ‚So, jetzt ham' wir wieder Ruhe.'"

Viele Schausteller betrachten den Jahrmarkt als eine Art Heimat auf Zeit – mit ihrem Wohnwagen als fahrendem Haus: „Für mich ist ein Platz, das ist praktisch unsere kleine Stadt. Wenn man sich hier umguckt, auf diesem Platz hier zum Beispiel: So viele Schaustellerfamilien, wie hier sind, es ist 'ne Kleinstadt. Und was hier aber auch ist, jeder kennt nun wieder jeden. Es ist so, ich kenne hier, woll'n wir's mal so sagen, 90 Prozent der Schausteller. Und die zehn Prozent, die ich hier nicht kennen würde, mit denen unterhalte ich mich aber auch, und die lern' ich hier kennen. Wir haben eine sehr enge Beziehung zueinander, weil man eben auch auf sehr engem Raum nebeneinander wohnt. Weil, der eine Wohnwagen steht neben dem anderen, wenn's bei dem einem eben mal 'nen Familienstreit gibt, dann hört's eben der Nachbar auch mit, das ist klar. Aber es ist unsere kleine Stadt, und jeder kennt jeden, wie ein kleines Dorf irgendwo."

Wenn die Wagen aufgestellt sind, wird für jeden außenstehenden Betrachter deutlich, daß dort eine eigene Welt entstanden ist, die sich nach außen hin abgrenzt. Der Kontakt zu den Nachbarn ist zwangsläufig eng, der Privatbereich äußerst begrenzt, die Wohnwagen stehen dicht an dicht. Die Durchgänge in diesen Bereich sind versperrt, für die Besucher zugänglich bleiben nur die Hauptwege, die „Geschäftsstraßen der kleinen Stadt". Sie werden vor und nach den Öffnungszeiten jedoch auch von den Schaustellern frequentiert. Dort ist ihr öffentlicher Raum, wo man sich ohne Verabredung trifft und ein Schwätzchen hält. Alle aktuellen und vor allem für den Auf- und Abbau wichtigen Dinge können hier verhandelt werden.

Für die Schausteller ist der Jahrmarkt vor allem Geschäft. Vom Wohlwollen der von den Kommunen bestellten Marktmeister hängt die Erteilung einer Lizenz und die Zuteilung eines mehr oder weniger guten Platzes ab. Diese Abhängigkeit als auch die Überlegungen zu guten und schlechten Jahrmärkten sowie guten oder schlechten Stellplätzen auf dem jeweiligen Festgelände bewegen die Schausteller – darum kreisen auch ihre Alltagsgespräche. Denn die Plazierung auf dem Markt ist ein heikles Thema, der Standort auf dem Festplatz ist wichtiger als man zunächst annehmen möchte. Da die Kunden aus der Vergangenheit wissen, wo sich die Geschäfte befinden, die sie besonders interessieren, kann ein Standortwechsel einen erheblichen finanziellen Verlust bedeuten: „Es ist mir also nicht egal, wo der Standplatz meines Geschäftes steht, denn je länger man auf einem bestimmten Standplatz steht, desto mehr Publikum hat man auch, weil, die brauchen dann nicht suchen. Und wenn man jedes Jahr auf einem anderen Standplatz steht, dann müssen die Leute einen suchen, und das ist dann wieder ein finanzieller Verlust."

Dabei verfügt der von der Gemeinde eingesetzte Marktmeister nach wie vor über eine erhebliche Macht, entscheidet er doch allein darüber, wer auf dem Markt zugelassen wird und wer nicht: „Ja, das ist für uns ganz wichtig, denn es hängt unsere Existenz von den Marktmeistern ab, denn die bestimmen über unsere Existenz und Leben praktisch. Wenn die sagen: ‚Nein, gibt keinen Platz' [....], dann steht man mittellos da. Was soll man machen dann, wenn man nirgends einen Standplatz kriegt, dann steht man mittellos da – sie verfügen über unser Leben in Wirklichkeit."

Mit der Eröffnung des Jahrmarktes richtet sich das Augenmerk der Schausteller nach außen – auf die Besucher. Ihnen gegenüber präsentieren sie sich als professionelle Dienstleister, die Unterhaltung und Entspannung bieten, Begegnungen mit ihren fremden Gästen jedoch aus dem Weg gehen. Wenn der Jahrmarkt geöffnet ist, wird er vom Wohnort der Schausteller zum Arbeitsplatz. Solange die Besucher nicht in die Privatsphäre der Schausteller eindringen, sind sie wohlgelitten. Unerwünscht ist ein ernsthafter Flirt mit den Schaustellerfrauen; die Grenze zum Privaten wird nach wie vor scharf und unmißverständlich gezogen, wobei die individuelle Sicht von Schaustellern und Besuchern auf den Jahrmarkt und vor allem die Begegnung dieser so unterschiedlichen Gruppen Thema eines weiteren Films ist (siehe Beschreibung ROSAROT UND BITTERBLAU auf Seite 473). Was das Erleben des Jahrmarktes durch die Schausteller betrifft, so bleiben am Ende Fragen offen, eins wird im Film jedoch ganz deutlich: Bereits am letzten Abend des Festes, noch mehr aber beim Abbau der Geschäfte vor ihrer Abreise kommt bei ihnen Abschieds- oder auch Katerstimmung auf, dem Platz fehlt am Ende des Festes seine Unschuld – er ist beschmutzt: „Das ist wie Silvester – nach dem Rausch kommt

der Kater. Zum Ende hin will man nur noch weg." Der Abschied von vielen Nachbarn tut jedoch weh, jede Woche aufs neue. So macht der Film deutlich, daß die Plätze mit ihren kontinuierlich wechselnden, über die Jahre jedoch immer wieder gleichen Bewohnern für die Schausteller nicht allein der Ort sind, an dem sie Geschäfte machen. Mit ihnen verbindet sie eine tiefe emotionale Beziehung, sie sind ein wesentlicher Teil ihrer Identität.

Zum Nachbarn übers Grosse Meer. Geschichten vom Eis

Prod.: 2000/2002; Publ.: 2002; Betacam SP; 72 Min.; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, NDR (Sendefassung 60 Min.); Filmförderung nordmedia.

„Auf Schlittschuhen lernten wir uns kennen, auf dem Großen Meer.
Wir täten uns Liebende nennen, wir liebten uns beide sehr.
Nun machen wir hierdurch bekannt, daß wir knüpften das Liebesband."

Johann Haddinga hat diese Zeitungsanzeige aus dem Jahre 1849 in seinem populären Buch „Über die Ostfriesen" zitiert und damit auf die Bedeutung des winterlichen Schlittschuhvergnügens für seine Landsleute hingewiesen. Das Gedicht läßt uns ahnen, daß in diesem Fall nicht nur die Liebe, sondern auch das Schlittschuhfahren zum Dichten inspiriert hat. Vor dem zitierten Vers standen viele andere, die vom Zauber und den Emotionen berichten, die das Schlittschuhfahren schon seit jeher auslöst.

Schöfelnde Menschenketten, die auf den Kanälen des flachen ostfriesischen Landes schon von weitem auszumachen waren, deren Herannahen sich durch leise Erschütterungen des Eises ankündigte, sich über Kreuz an den Händen haltende Paare, die in harmonischem Gleichklang übers Eis glitten, Einzelläufer, die auf den berühmten Breinermoorer Schlittschuhen in weit ausholenden Bögen die Eisbahn für sich einnahmen oder aber die leicht gebückten pfeilschnellen Läufer auf den extra langen Kufen der „Dörloopers" bestimmten das winterliche Bild Ostfrieslands bis in die jüngste Vergangenheit. Noch heute nimmt das Schlittschuhfahren in diesem Landstrich einen bedeutenden Stellenwert ein.

Die Möglichkeit zum Eislaufen boten zum einen die mit der Urbarmachung der Hochmoore Ostfrieslands entstandenen zahllosen Kanäle, die das Land wie Lebensadern durchziehen, zum anderen die in jedem Winter dem Wasser überlassenen endlosen Niederungen, die Hammriche. Da der Weg in Ostfriesland über Land beschwerlich war, viele Höfe abseits lagen und die harte Arbeit die Menschen vom Frühjahr bis zum Herbst in Beschlag nahm, brachte im Winter das Eis eine kurze Zeit unbeschränkter Mobilität mit sich. Die in Ostfriesland jedem bekannte Redewendung „Wenn die Krähen aufs Eis gehen, gehen auch die Rieper" (Riepe ist ein Dorf nahe der Stadt Emden) deutet ein Lebensgefühl an, das alle Bewohner des Landes ergriff, wenn sich eine erste dünne Haut über das Wasser der Kanäle zog: Das Eis öffnete denen, die sich auf Schlittschuhen fortbewegen konnten, für eine begrenzte Zeit die Türen zur

Außenwelt. Abgeschlossenheit und Entlegenheit verloren ihre Bedeutung; bei gutem Wind – und das war nur der Ostwind, der die Kälte ins Land trieb – waren in kürzester Zeit die Stadt Emden und natürlich alle umliegenden Dörfer zu erreichen. Entfernungen spielten keine Rolle mehr. Noch heute geht in Ostfriesland die Redensart um „Ich fahr mal eben nach Emden, ein Glas Senf kaufen".

Die Beschwingtheit der Bewegung, der Rausch der Mobilität, die unendlichen Möglichkeiten der unbeschwerten und ausgelassenen Kommunikation mußten ihre Folgen haben: Natürlich ist dies nie statistisch ergründet worden, aber es ist anzunehmen, daß nicht nur die beiden Verliebten im oben zitierten Gedicht auf dem Eis ihr Glück fanden. Der Begriff „Schöfelbraut" ist in Ostfriesland durchaus geläufig und zaubert ein wissendes Lächeln auf die Gesichter der Eingeweihten.

Das Eis bot jedoch nicht nur die Möglichkeit, Freunde, Nachbarn, Bekannte oder den Partner fürs Leben zu treffen; wenn die Kanäle zufroren, wurden sie über Nacht zu belebten Verkehrswegen, die jedem Menschen – ohne Unterschied von Rang und Namen – zur Verfügung standen. Da sie eine leichte und zügige Fortbewegung ermöglichten, ist die Geschäftigkeit auf den vereisten Wasserstraßen leicht vorstellbar. Im Bewußtsein der Endlichkeit dieses perfekten Wegesystems über die „Eisschnellbahnen" konnte und mußte nun all das erledigt werden, was nach dem Abtauen des Eises wieder viel beschwerlicher sein würde.

Die älteren Menschen wissen noch viel über die Funktion der Eisbahnen und den Verkehr auf ihnen zu berichten. Sie erzählen von Acker- und von Handwagen, die über das Eis gezogen wurden, von Frucht, die über die Kanäle zur Mühle gelangte, von Waren, die in die Stadt zum Verkauf gebracht oder dort abgeholt wurden, von Tischlern, die Türen und Fenster über das Eis zum Kunden schoben oder zogen, sie erzählen aber auch von Leichenzügen über das Große Meer von Bedekaspeler Marsch zur Kirche nach Bedekaspel.

Allerdings liegt nahe bei der Freude über die Leichtigkeit der Bewegung, über das Vergnügen der Begegnung und das Schrumpfen der Entfernungen bereits auch die Gewißheit des bevorstehenden Endes: Wo wird die Endlichkeit der Freiheit und des Lebens deutlicher als auf dem Eis? Es entspricht sowohl der filmischen Erzählweise als auch dem Thema, wenn neben der Fröhlichkeit und Leichtigkeit immer auch der Aspekt der Vergänglichkeit eingeschlossen wird. So beginnt der Film mit der Erinnerung an die ersten Eislauferlebnisse und natürlich an die lebensprägende Aufbruchstimmung der Jugend und endet mit

der Trauer über das in Zeiten globaler Klimaveränderungen immer jäher einsetzende Ende oder gar das Ausbleiben jeglicher akzeptabler Frostperioden.

Auf diese Weise vermittelt der Film auch ein Lebensgefühl, bei dem das Wasser und das Eis eine zentrale Rolle spielen. Bei den Erzählungen, bei den Gesprächen unter den Protagonisten und bei der Beobachtung heutiger Schöfelaktivitäten begreifen wir viel von der ostfriesischen Mentalität, die – ohne hier Stereotypen und Klischees bedienen zu wollen – auf dem Eis vielleicht besser zu fassen ist als an jedem anderen Ort. Leicht stellen sich Assoziationen wie Abgeschiedenheit, Einsamkeit, Zurückhaltung und Wortkargheit auf der einen und Ausgelassenheit, tiefer Humor, Geselligkeit und nachbarschaftliche Verbundenheit auf der anderen Seite ein. Die scheinbaren Widersprüche, und das wird bald deutlich, bedingen und ergänzen sich in einzigartiger Weise.

Filmprojekt OSTFRIESLAND-SAGA und SOZIALHISTORISCHES ERZÄHLARCHIV

Die Idee zu einem großen Filmprojekt über das Land an der Küste entstand während der Arbeiten an dem Film ZUM NACHBARN ÜBERS GROSSE MEER. GESCHICHTEN VOM EIS, der in Ostfriesland mit großer Begeisterung aufgenommen und einige Male im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Im Zuge der Recherchen und der Feldforschung ergaben sich zahlreiche Kontakte und ebenso viele Ideen für weitere Projekte. Vor allem die Erzählbegeisterung der Ostfriesen (!) und die Fülle von Geschichten über eine kontrastreiche Region gaben am Ende den Ausschlag für die Produktion einer Filmserie, der später sogenannten OSTFRIESLAND-SAGA. Die geplante Filmserie hatte von Beginn an ein großes Fernsehpublikum im Auge, wobei es erklärtes Anliegen war, einerseits kulturwissenschaftliche Methoden und Konzepte umzusetzen, andererseits eine breite Rezeption anzustreben. Daneben entstanden das SOZIALHISTORISCHE ERZÄHLARCHIV sowie die didaktisch angelegte DVD-Serie FILMERZÄHLUNGEN ZUR SOZIAL- UND KULTURGESCHICHTE OSTFRIESLANDS.

Ostfriesland war, was seine soziale Topographie betrifft, noch bis vor wenigen Jahrzehnten eine Region der Extreme. Relativer Reichtum auf der einen und Armut und Entbehrung auf der anderen Seite hatten ihre Entsprechung in der Unterschiedlichkeit des Landes: „Ostfriesland ist wie ein Pfannkuchen – der Rand ist am fettesten, innen wird's man mager", heißt es in einer allgemein bekannten Redensart. Am Rand des Pfannkuchens, direkt am Deich, lebten die „Polderfürsten". Die sozialen Unterschiede zwischen ihnen und den Landarbeiterfamilien, die bei ihnen dienten, konnten nicht größer sein. In der Mitte des Pfannkuchens lebten die Kolonisten, die seit dem 16. Jahrhundert das Hochmoor kultivierten.

Für eine Dokumentationsserie besonders interessant macht die Region nicht nur ihr heterogenes soziales Profil, sondern vor allem auch das Zusammenspiel sozialer Milieus mit naturräumlichen Gegebenheiten. So sind die „Polderfürsten" nicht ohne die Marsch denkbar, die Moorkolonisten nicht ohne die weiten und unwirtlichen Moore, die Fehntjer nicht ohne die von ihnen geschaffenen Kanallandschaften. Noch andere naturräumliche Besonderheiten kommen hinzu: Hier ist zuerst die periphere Lage an der Nordsee zu nennen. Die Nähe des Wassers hatte – das ist naheliegend – Auswirkung auf die Lebensweise der dort beheimateten Menschen. Da fällt zuerst der Fischfang in seinen ganz unterschiedlichen Formen ein: Vom Wattfischen über die Küsten- bis zur Hochseefischerei. Aber auch die Eindeichung des Landes mit all seinen Konsequenzen hat die Lebensformen der Ostfriesen maßgeblich beeinflußt: Ohne die Deiche und die ständige Entwässerung würden große Teile Ostfrieslands

voll laufen wie eine Badewanne. Die Entwässerung einerseits, im Winter endlose überschwemmte Flächen andererseits, bestimmten (und bestimmen zum Teil immer noch) das Leben der Anwohner. Ostfriesland ist von Tiefs, Gräben, Kanälen und Schloten durchsetzt wie ein menschlicher Körper von Blutbahnen, und das nicht nur im Bereich der ehemaligen Moorgebiete. Dazu kommt, daß drei Flüsse – die Leda, die Jümme und die Ems – das Land zum Meer hin durchfließen.

Dabei wird unübersehbar, daß diese Nähe zum Wasser besondere Lebensformen und Einstellungen hervorgebracht hat, das heißt Umwelt und Lebensweise in enger Wechselwirkung miteinander stehen. Bedeutsam ist die Einbeziehung landschaftlicher Gegebenheiten auch deshalb, weil sich in Ostfriesland die menschlichen Eingriffe in den Naturraum besonders gut veranschaulichen lassen. Die eingedeichten Polder und die Marsch, das abgetorfte Moor und die Fehn, das übrige ohne Kanäle erschlossene Hochmoorgebiet, die Entwässerung der Hammriche, die Eindeichung von Küste und tideabhängigen Flußsystemen – hier sind zahlreiche Eingriffe in die Natur zu nennen, die eine ebenso große Bedeutung für das Leben der Ostfriesen haben wie die oben geschilderte soziale Topographie.

In diesen Rahmen läßt sich die Projektidee inhaltlich einordnen: Ziel des Filmvorhabens ist es, die Besonderheiten einer ostfriesischen Regionalkultur zu benennen und vor allem die Verknüpfung zwischen Lebensformen und Landschaft zu veranschaulichen. Dabei stehen die Wandlungsprozesse dieses Kultur-Naturraumes und die in ihm lebenden Menschen im Zentrum der Betrachtung. Ein weiteres Anliegen des Projektes ist es, den vor allem im Tourismusbereich bestehenden, aber auch von den Einheimischen gepflegten Klischees und Stereotypen des „Ostfriesischen“ entgegenzutreten. Diese verstellen als folkloristische Versatzstücke zunehmend den Blick auf Kulturgeschichte und Landschaft, so daß der Ansatz des Films auch hier als kulturkritisch bezeichnet werden muß.

Methodisch läßt sich das Projekt dem Bereich der Oral History zuordnen, da im Mittelpunkt der Filme immer die Erzählungen der Befragten stehen. Dabei bewegen sich die Protagonisten in einem vertrauten Lebensumfeld und treten mit ihren Erinnerungen als Vertreter einer spezifischen Gruppe – durch den Schnitt vermittelt – in einen Dialog miteinander ein. Vielleicht macht der Hinweis auf August Sanders „Menschen des 20. Jahrhunderts“ deutlich, was der Autor hier beabsichtigt: Im Mittelpunkt stehen nicht nur die Erzähler, sondern darüber hinaus ein mehr oder weniger inszenierter Aspekt ihres historischen oder aktuellen Daseins. So wird den Darstellern eine Bühne geboten, auf der sie sich in Szene setzen und in der Gegenwart vorführen können, was lange

nur in der Erinnerung bewahrt wurde, nun wieder erlebbar und schließlich über den Film visualisierbar wird: An authentischen Orten rekonstruieren die Protagonisten ihre eigene, zum Teil schon weitgehend vergessene Arbeits-, Alltags- oder Lebenswelt und erwecken mit ihren Erinnerungen längst Verlorengeglaubtes zum Leben, wobei sich die Vermittlungsabsichten des Autors und damit die Befragung der Gefilmten unmittelbar an den vorausgegangenen wissenschaftlichen Recherchen orientieren.

Filmprojekt OSTFRIESLAND-SAGA (Stand Mai 2007):

LAND UNTER! GESCHICHTEN VOM WASSER (NDR 27.12.2005)
FENSTER ZUM MOOR. GESCHICHTEN AUS DEM NIEMANDSLAND (NDR 27.12.2006)
STICKERMANN. GESCHICHTEN AUS DEM MOOR (NDR 30.12.2006)
SCHIFFE IM MOOR. GESCHICHTEN AUS DEM FEHNLAND (NDR 29.12.2006)
BUTTJEPAD. GESCHICHTEN AUS DEM DOLLART (NDR 27.12.2007)
LETZTE AUSFAHRT LOGGER (NDR 28.12.2007)
OSTFRIESLAND AUF DEM MEER (NDR 29.12.2007)
MENSCHEN AM FLUSS. GESCHICHTEN VON DER EMS (in Vorbereitung)
REVIERE IM FLUSS. GESCHICHTEN VON DER EMS (in Vorbereitung)
WEGE ÜBER DEN FLUSS. GESCHICHTEN VON DER EMS (in Vorbereitung)

In Kooperation mit der *Ostfriesischen Landschaft* (Aurich) entstanden zudem das SOZIALHISTORISCHE ERZÄHLARCHIV als Quellenarchiv sowie die didaktisch angelegte DVD-Serie FILMERZÄHLUNGEN ZUR SOZIAL- UND KULTURGESCHICHTE OSTFRIESLANDS, die für den Einsatz in Schulen, Museen und öffentlichen Einrichtungen vorgesehen ist. Das Quellenarchiv mit bislang etwa 200 gefilmten Interviews zum oben aufgeführten Themenspektrum steht interessierten Personen in den Räumen der *Ostfriesischen Landschaft* zur Verfügung.

LAND UNTER! GESCHICHTEN VOM WASSER

Prod.: 2003/2004; Publ.: 2005; Betacam SP; 45 Min.; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, NDR; Filmförderung nordmedia.

Bevor zahlreiche Schöpfwerke die Entwässerung Ostfrieslands übernahmen, lagen weite Teile des Landes vom Herbst bis zum Frühjahr unter Wasser. Die kleinen Schöpfmühlen, die das Wasser aus den vollgelaufenen Gräben in die höher gelegenen Kanäle befördern sollten, waren ebenso überfordert wie die wenigen Siele, die nur bei Ebbe geöffnet werden konnten, um das Wasser aus dem Landesinnern ins Meer zu entlassen. Der Kampf gegen das nasse Element beschränkte sich also keineswegs auf die Bedrohung, die vom Meer her kam, vielmehr handelte es sich um einen elementaren alltäglichen Kampf, der das Leben und die Mentalität der Ostfriesen prägte.

Vor allem in den besonders flach gelegenen Teilen des Landes galt ein großer Teil der Arbeit im Jahreslauf der Pflege und Erneuerung der Schlote, Rinnen und Gräben, die wie kleine Kanäle das Land durchzogen und noch immer durchziehen. Dies änderte jedoch nichts daran, daß viele Ostfriesen im Winter aus dem Haus auf unendliche Wasserflächen schauen konnten, die wie ein stilles Meer das höhergelegene Hausgrundstück umgaben. In den besonders betroffenen Gebieten mußte die Winterbevorratung frühzeitig erfolgen, oftmals waren benachbarte Gemeinden dann nur noch mit der Jolle zu erreichen.

Die übergelaufenen Hammriche, das macht der Film deutlich, wurden von den Anwohnern jedoch keinesfalls als ein sich jährlich wiederholendes Unglück betrachtet. Vielmehr überließen sie die Niederungen im Winter freiwillig dem Wasser. Die Gründe dafür lagen auf der Hand: Das durch die offenen Sieltore ins Landesinnere strömende Wasser enthielt Schlick, der sich als wertvoller Naturdünger auf den Ländereien absetzte. Auch Mäuseplagen wurden durch die jährlichen Überflutungen in Schach gehalten. Für den ökologischen Haushalt der Region waren die Niederungsseen überlebenswichtig. Für Fische stellten sie unentbehrliche Laichgebiete, für die Vogelwelt unersetzbaren Rückzugsraum dar.

Dieses Bild gehört der Vergangenheit an: Die Hammriche sind allerorten trokkengelegt, das Wasser wurde endgültig aus den Niederungen verbannt. Die großen Schöpfwerke und die immer mächtigeren Sperrwerke gelten bis heute als Symbol für den gewonnenen Kampf gegen das Wasser. Hochleistungspumpen befördern es aus dem tiefer gelegenen Land zur Ems und ins Meer, dem Hochwasser wird der Weg abgeschnitten, die Siele bleiben im Winter zu.

Dennoch wird auch in Ostfriesland die Frage laut: War es nicht ein sinnvolles Arrangement, dem Wasser im Winter freiwillig die Flächen zu überlassen, die als Niederungsgebiete einen wichtigen Platz im Naturhaushalt einnahmen?

So zeigt der Film einerseits den alltäglichen und unermüdlichen Kampf gegen das Wasser und die tiefe Verankerung dieser Auseinandersetzung im Bewußtsein der Ostfriesen, andererseits visualisiert er die Veränderung einer Landschaft, die in Anbetracht zahlreicher Naturkatastrophen und globaler Klimaveränderungen nachdenklich macht. Vor diesem Hintergrund wird das Arrangement mit der Natur, wie es über Jahrhunderte das Leben in den Hammrichen bestimmte, zum Beispiel eines ausgewogenen Miteinanders von Mensch und Umwelt.

FENSTER ZUM MOOR. GESCHICHTEN AUS DEM NIEMANDSLAND

Prod.: 2005; Publ.: 2006; Betacam SP; 64 Min.; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, NDR; Filmförderung nordmedia.

Die Existenzbedingungen der Moorkolonisten Ostfrieslands waren durchaus unterschiedlich und richteten sich vor allem nach der Beschaffenheit der Abbaugebiete: Während vor allem die Hochmoore der frühen Urbarmachungsphase von Beginn an mit einem (von Emdener Kaufleuten) gut durchdachten Bewässerungs- und Schiffahrtssystem erschlossen wurden, erfolgten spätere – wenngleich vom Staat geförderte – Urbarmachungen weniger überlegt. In den Moorsiedlungen des 18. Jahrhunderts fehlte das planvolle Ziel der Besiedelung, wie es in den Fehntjergebieten zutage tritt. Lebten schon viele Fehntjer gerade am Existenzminimum, so ging es den Kolonisten in den Moordörfern ohne Anbindung nach außen noch schlechter – den Torf gruben sie nur für den Eigenbedarf und zur Kultivierung des darunterliegenden Bodens ab. Kolonate wurden vereinzelt noch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts vergeben. Es waren dann in der Regel liegengebliebene Moorflächen, die oft Bauern gehörten und „zur Hälfte" an die Kolonisten abgegeben wurden. Zur Hälfte bedeutete, die Kolonisten mußten für sich und den Besitzer Torf stechen, konnten das kultivierte Land aber selbst bewirtschaften.

Da die kultivierte Fläche – zumindest in den ersten Jahren – nicht zum Überleben ausreichte, mußten sich die Männer als Landarbeiter auf den umliegenden Geesthöfen verdingen; andere arbeiteten in den Häfen oder auf Heringsloggern und nahmen dafür weite Fußmärsche auf sich. Aus einigen Dörfern gingen Matten- und Besenbinder übers Land, um als Hausierer ihre Produkte anzubieten.

Die Armut in den entlegenen Moordörfern war auch nach außen hin sichtbar: Die Häuser waren klein und bestanden meist nur aus ein oder zwei Wohnräumen; diese gingen direkt in den Stall über, in dem sich meist nur Ziege, Schaf und – wenn es wirtschaftlich bergauf ging – ein Schwein befanden. Dort war auch der Abort für die Menschen. In diesen „Moorkaten" lebten oft vielköpfige Familien auf engstem Raum zusammen. Die Aussichtslosigkeit ihrer Existenz veranlaßte viele Familien zur Aufgabe. Auswanderung war bis ins vergangene Jahrhundert der letzte Ausweg aus dem Dilemma. Die Not in den kanalabgelegenen Siedlungen betraf nicht nur einzelne Existenzen, sondern vielmehr ganze Regionen. Es ist vom heutigen Standpunkt aus schwer, dies zeitlich exakt zu bestimmen – zu sehr hing die Situation in den einzelnen Dörfern auch vom

jeweiligen Zeitpunkt der Moorkultivierung und den dort vorhandenen Verkehrsanbindungen ab.

Man könnte annehmen, daß derartige Erfahrungen bereits zu weit zurückliegen, um sie mit den Mitteln des Films rekonstruieren zu können – dem ist jedoch nicht so. Bis heute, wenn auch in der letzten Generation, wissen noch viele Menschen von der Not zu berichten, die in vielen Moordörfern alltäglich war. Dort wurde das Moor als Belastung betrachtet, das der Kultivierung des darunterliegenden Bodens im Wege stand; und war das Land endlich kultiviert, dann fehlte der Dünger, um existenzsichernde Erträge zu erwirtschaften. So finden sich auch heute noch Zeitzeugen, die vom Einsinken der Pferde im Moor, von Kinderarbeit, vom Besenbinden und Mattenflechten, von tiefgründigen, nahezu unpassierbaren Straßen, vom beengten Leben in den kleinen Häusern, von alltäglicher Armut also, berichten können.

Wie auch in den übrigen Filmen der OSTFRIESLAND-SAGA bedient sich der Autor in FENSTER ZUM MOOR einer speziellen filmischen Erzählweise: Die Protagonisten agieren als Vertreter einer Gruppe, die – durch den Schnitt vermittelt – in einen Dialog miteinander treten. Die in aufwendiger Feldforschung gefundenen Zeitzeugen berichten jeweils über einen Aspekt des früheren Lebens im Moor, den sie aus eigener Erfahrung kennen. Dann greift ein weiterer Darsteller an einem anderem Ort das Thema auf und führt es fort, bis der Film – für die Rezipienten unübersehbar – zu einer kollektiven Erinnerung aller beteiligten Personen, zu einer Gruppenerzählung, wird.

Ihre Erinnerungen stehen in deutlichem Kontrast zu jenen Bemühungen, welche das Kolonistendasein zur folkloristischen Idylle verklären wollen. Die Gegenüberstellung von musealer und touristischer Inszenierung von Geschichte und der Erinnerung ehemaliger Moorkolonisten ist ein zentrales Merkmal des Films: Immer wieder wechselt der Autor zwischen Moordiplomen, Tagen der offenen Tür im Museum, Hausbesichtigungen von Museumsbesuchern auf der einen und der historischen Realität aus kulturwissenschaftlicher Perspektive auf der anderen Seite. Diese Kontrastierung ermöglicht eine Darstellungsweise, die weder einer pittoresken Armutsidylle huldigt noch als ein Zeugnis düsterer Ohnmacht zu verstehen ist. Denn die Erkenntnis, daß die Moorkolonisten der letzten Generation ihr Leben trotz Entbehrungen und objektiver Armut als lebenswert erinnern, daß sie dies mit Selbstbewußtsein und großer Gewißheit über den Sinn ihres Daseins tun, erfordert einen filmischen Ansatz, der dem gerecht wird.

STICKERMANN. GESCHICHTEN AUS DEM MOOR

Prod.: 2005/2006; Publ.: 2006; Betacam SP; 52 Min.; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, NDR; Filmförderung nordmedia.

Obgleich die Kultivierung des Landes, die Generationen von Kolonisten in Beschlag nahm, mittlerweile abgeschlossen ist, so verbindet doch nahezu alle Ostfriesen noch bis heute eine ganz besondere Beziehung zu dem Stoff, der ihr Land einstmals meterhoch bedeckte. Ob Liebe oder Haß: Das Moor hat die Mentalität der Ostfriesen geprägt wie sonst vielleicht nur das Wasser.

Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, daß der Kampf um die Kultivierung des Moores zentraler Bestandteil einer kollektiven Erinnerung ist: „Wir haben die Natur gezähmt, in mühsamem Ringen, Jahrhundert für Jahrhundert, Jahr für Jahr, Tag für Tag, Meter für Meter". Volkspoesie schwingt in diesem geläufigen Satz mit, der bei nahezu allen Bewohnern der Region formelhaft abrufbar ist. Das Ringen um jeden Meter neuen Landes war das entbehrungsreiche Schicksal aller – und sie nahmen es an, denn sie kannten es nicht anders. Dabei mußte während der generationenübergreifenden Kultivierungsprozesse der ostfriesischen Hochmoore in Zeiträumen gerechnet werden, die nach heutigen Vorstellungen undenkbar wären. Generationen von Kolonisten sahen aus ihren Häusern auf meterhohe Moorwände, die sich nur langsam zurückdrängen ließen. Um an der schier endlosen Moorwüste direkt vor dem Haus nicht zu verzweifeln, unterlag die Kolonisierung einem hohen Ritualisierungsgrad. Jahresleistung, Tagewerk, die Aufgaben von Mann, Frau und Kind waren ebenso festgelegt wie die Breite und Tiefe der Abbaufläche; die exakt gleichen Arbeitsgeräte bestimmten die Größe der Torfstücke. Die abgetorfte Fläche mußte anschließend aufwendig und kräftezehrend weiterbearbeitet werden – erst nach Jahren konnten die ersten Kartoffeln angebaut werden.

Auch wenn heute in Ostfriesland der Kampf gegen das Moor längst keine existenzbestimmende Bedeutung mehr hat, so sind die Spuren, die er hinterlassen hat, doch weiterhin spürbar: In den Tradierungen, den Geschichten, Legenden und Erinnerungen der Menschen. Und vor allem in den überall sichtbaren Symbolen, wenn man genau hinschaut: Die Torfkarre als Schmuckstück im Garten, der „Tweekrieger" im Schuppen, die Haube im Wäscheschrank, die Torfkiste in der Küche – all diese Dinge rufen bei wohl jedem Ostfriesen mit Emotionen besetzte Assoziationen hervor. Aber auch im gelebten Alltag stößt man auf frische Spuren der jahrhundertelangen Moorkultivierung: So gibt es noch immer Familien, die ihren Torf wie in früheren Zeiten selbst abbauen.

Das tun sie auf den wenigen verbliebenen Moorparzellen, die hinter manchem Privathaus noch zu finden sind; im Frühjahr warten sie auf die urtümliche Torfstechmaschine, die ihnen wenigstens das Abstechen per Hand erspart. Andere Familien finden sich nach dem Stich auf den Abbauflächen der Kleinunternehmen ein, um dort ihren Torfvorrat für den nahenden Winter zu sichern.

Wie die übrigen Ostfrieslandfilme des Autors spürt auch GESCHICHTEN AUS DEM MOOR einer kollektiven, intensiven wie identitätsprägenden Verbundenheit der Ostfriesen mit „ihrer" Natur nach. Möglicherweise ist deren Beziehung zum Moor stärker als zu allen anderen Naturelementen, weil es Tag für Tag ihr Leben bestimmte und die Ursache für ganz und gar unterschiedliche Perspektiven sein konnte: Das Moor bedeutete Elend und Scheitern, gleichzeitig aber auch Existenzgrundlage und Zukunft. Daher kann es kaum verwundern, daß die Faszination des Moores bis heute ungebrochen und die Mentalität der Ostfriesen noch immer von dieser existentiellen Erfahrung geprägt ist. So kommen bei den Erzählungen von der Arbeit im Moor die oben genannten Symbole der Kolonisten ins Spiel, die von jedem Ostfriesen sofort erkannt werden. Ob es die beschriebenen Details der Arbeit (aber auch der Geselligkeit) im Moor oder die ins Bild gesetzten Symbole der Kolonistenära sind, aus den Erinnerungen und Bildern erwächst eine Identität, der sich nahezu alle Ostfriesen verbunden fühlen.

Schiffe im Moor. Geschichten aus dem Fehnland

Prod.: 2005/2006; Publ.: 2006; Betacam SP; 57 Min.; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, NDR; Filmförderung nordmedia.

Emdener Kaufleute erwarben im 16. Jahrhundert nach holländischem Vorbild Hochmoore im Herzen Ostfrieslands und gaben sie im Wege der Erbpacht an Kolonisten weiter. Ihr Plan war einfach und effektiv: Wo auch immer sich neue Kolonisten ansiedelten, wurden Kanäle bis zu deren Grundstücken am Moor gegraben, so daß eine gute Entwässerung der zur Kultivierung vorgesehenen Moorflächen gesichert war und zudem der abgebaute Torf verschifft werden konnte. Allmählich wurden die Kanäle zu den Straßen Ostfrieslands und die Schiffe mit ihren Besatzungen zum Inbegriff von Mobilität und Lebensperspektive. Die typische Erscheinungsform dieser Siedlungen prägt bis heute das Bild Ostfrieslands mit.

Die Fehntjer lebten in Symbiose mit dem Wasser. Das Wasser war ihr Verbündeter, auf ihm gründeten sie ihre gesamte Existenz: Die Kanäle ermöglichten ihnen den überlebenswichtigen Austausch von Gütern. Darin bestand der große Unterschied zu denjenigen Kolonisten, die sich andernorts am Rande der Moore niederließen und versuchten, mit dem Anbau des frostempfindlichen Buchweizens auf den abgebrannten Moorflächen zu überleben. Während diese Kolonisten abgeschieden und immobil waren und der Torfabbau in erster Linie der Deckung des Eigenbedarfs an Brennmaterial, vor allem aber der Kultivierung des Landes diente, befanden sich die Fehntjer in einem Zustand immerwährender Bewegung.

Der Handel mit Torf prägte die folgenden Generationen der Moorkolonisten: Zunächst war er es, der den Fehntjern das Überleben sicherte; er wurde in mühsamer Handarbeit abgebaut, auf die an den Kanalufern liegenden Schiffe geladen und dann in den nahegelegenen Städten verkauft. Auf dem Rückweg brachten die Fehntjer auf ihren Tjalks vornehmlich Schlick, Fäkalien aus den Städten und Stallmist zur Bodenverbesserung mit. Mit diesen natürlichen Düngemitteln wurde der Boden Meter für Meter „umgewühlt", bis er leidlich fruchtbar war.

Die Schiffe waren immer mit zwei Personen besetzt – dem Kapitän und dem Schiffsjungen, bei dem es sich meist um einen heranwachsenden Fehntjer handelte, oftmals auch um einen Sohn des Schiffers. Der Schiffsjunge mußte das Schiff bei Windstille treideln, in der Kajüte unter Deck Essen oder Tee zubereiten, beim Beladen oder Entladen helfen, die Hebebrücken bedienen und

tun, was sonst noch an Arbeiten zu erledigen war, während der Kapitän das Schiff steuerte. Geladen wurde bis in die fünfziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts vor allem Torf. Während sich die alten Fehntjersiedlungen in Bauern- und Handwerkerdörfer verwandelt hatten, waren flußaufwärts nach altem Vorbild immer wieder neue Fehnkolonien gegründet worden. In diesen siedelten sich die Kinder und Kindeskinder der Fehntjer der ersten Generation und Zweitgeborene aus den umliegenden Geestdörfern an. Orte wie etwa Wiesmoor entstanden erst im 20. Jahrhundert, neue Kolonien wurden noch bis nach 1950 vergeben.

Insofern hatten auch diejenigen Fehntjer, deren Moor längst abgegraben war, noch immer mit dem Torf zu tun. Viele pachteten in den neuen Kolonaten Moorflächen, um dort weiter Torf abzubauen und in den Städten zu verkaufen, so wie es ihre Vorfahren schon immer getan hatten. Wenn sie selbst keinen Torf mehr abbauten, waren sie als Transportunternehmer für andere Kolonisten tätig. Daher prägten bis in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts drei zentrale Merkmale die Identität der Fehntjer: Die Moorkolonisation, die Verschiffung des Torfes und die Kultivierung des dem Moor abgerungenen Landes.

So nimmt der Film seinen Ausgangspunkt nicht beim Torfabbau, sondern beim beginnenden Abtransport: Vom Moor wird er mit Karren zum Ufer gefahren, von dort aufs Schiff geladen; über die Kanäle geht dann die Fahrt in die Stadt oder zu den großen Bauern der Krummhörn. Auf dem Schiff tritt der Arbeitsalltag an Bord in den Mittelpunkt, bis der Torf gelöscht ist. Bereits die geschilderten Begegnungen mit den Städtern und den Marschbauern machen deutlich, daß das Lebensgefühl der Fehntjer bis zuletzt von ihrem Status als Kolonisten geprägt war. Die Inszenierung des „Schlickschießens“ auf dem Boden der Ems und die Berichte von Schiffsladungen voller Mist und Straßendreck aus Emden ergänzen das gängige Bild der Fehnschiffahrt um eine neue Perspektive. Tatsächlich wurde sie bestimmt von stereotyper Routine, von immergleicher knochenharter Arbeit: Beladen, transportieren, entladen – beladen, transportieren, entladen ....

Insofern hielt sich die Freiheit der Fehntjer in Grenzen: Die Kanäle waren das planerische Ergebnis eines gigantischen Urbarmachungsprozesses. Was so auf dem Reißbrett entstand, der Natur unter großen Entbehrungen abgerungen wurde, war keine gute Voraussetzung für Freiheit. Letztlich waren auch die Kanäle doch nur schmale, in die Landschaft geschlagene Furchen – ebenso breit und so tief, wie es der Zuschnitt der Torfschiffe erforderte. Im Laufe der Jahrhunderte nahm die Zahl der Kanäle stetig zu, sie und ihre Nutzer wurden zu Symbolen für Beweglichkeit und Freiheit. Im Film wird dieses traditio-

nelle Bild zurechtgerückt, in dem sich die Fehntjer in ihrem unermüdlichen Kampf als Idealtyp der Menschheitsgeschichte präsentieren – gegen jede Unbill ankämpfend machten sie sich ihre Umwelt zur Heimat. So läßt der Autor eine Landschaft, die sich uns heute adrett, aufgeräumt und als „typischer" ostfriesischer Naturraum präsentiert, in einem anderen Licht erscheinen.

BUTTJEPAD. GESCHICHTEN AUS DEM DOLLART

Prod.: 2006; Publ.: 2007; Betacam SP; 45 Min.; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen; Filmförderung nordmedia.

Die pittoresken Kreierfischer des Dollarts sind bereits häufig ins Bild gesetzt worden – genug, könnte man meinen. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, daß alle Dokumentationen dort aufhören, wo es spannend wird: Beim Milieu dieser Kleinstfischer, das in einer Zeit immer intensiverer und effektiverer Hochseefischerei auf den Weltmeeren aufscheint wie ein Blick in eine längst vergangene Lebenswelt: „Buttje, Buttje in de See....“ heißt es in einer Erzählung über eine unersättliche Fischersfrau. Den Buttjepad gibt es noch immer, er ist aber seit langem ein Geisterpfad: Ruhezone 1 heißt es am abgeschlossenen Tor zum Deich. Die Menschen, ob Einheimische oder Touristen, die den Dollart besuchen wollen, dürfen dies an zwei, drei hoch eingezäunten Treppen tun, die sie auf eine Aussichtsplattform auf der Deichkrone führen – dort ist Schluß. Von zahlreichen Nationalparkaufsehern und Naturschützern wird genau registriert, wer sich verbotenerweise im Deichvorland und auf dem alten Buttjepad bewegt.

Noch vor wenigen Jahrzehnten sah es am Deich völlig anders aus: Direkt unter seiner Krone duckten sich die Häuser der Landarbeiter und der Dollartfischer. Jedes Haus hatte eine eigene Treppe, die vom Haus auf den Deich führte – schließlich war dies der einzig gangbare Weg in den nächsten Ort. Dort kamen die Kaufleute und die Torfanlieferer entlang, dort wurde das Heu herunter zum Haus getragen, das man im Deichvorland geschnitten hatte, dort gingen die Deichanwohner auch ihren letzten Weg: Über den Damm transportierte man sie auf Pferdefuhrwerken zum nächstgelegenen Friedhof.

Die Landarbeiter arbeiteten bei den großen Bauern des Hinterlandes, viele auch bei den „Polderfürsten“, den reichen Großbauern der Marsch. Meist war die ganze Familie dort beschäftigt: Die Frauen als Melkerinnen, die Männer als Knechte oder als Aushilfen. Diese Menschen hielten sich nur mit großer Bescheidenheit über Wasser. Auf dem Deichvorland hatten sie ein paar Schafe laufen, die sie zweimal am Tag zum Melken herbeiriefen. In ihren kleinen Gärten wuchs das Gemüse, das sie zum Leben brauchten. Abends saßen sie mit den Nachbarn zusammen auf dem Deich, das war ihre Ruhezone.

Die Fischer, die am Deich oder im nahegelegenen Dorf lebten, arbeiteten selten bei den Bauern. Obgleich der Dollart nach der Eindeichung des Leybucht-Polders zunehmend versandete, konnten einige von ihnen noch bis zur Mitte

des vergangenen Jahrhunderts vom Fisch- und vom Granatfang existieren. Der Granat wurde entweder außendeichs gekocht und getrocknet und dann als Viehfutter abgegeben, oder er wurde von den Fischerfrauen in den umliegenden Dörfern verkauft. Auf welch mühselige und bescheidene Weise die Frauen Butt und Granat an den Mann brachten, ist heute unvorstellbar: einige zu Fuß mit Joch, andere mit der „Wüppe" – einem zweirädrigen Karren mit einem Zughund davor, andere mit einem kleinen Handwagen; bequemer war es dann mit dem Fahrrad oder am Ende mit dem Auto.

Denn der Granat mußte taufrisch, der Butt immer lebend sein! Die Käufer überprüften dies, indem sie den Butt am Schwanz hochhoben und genau registrierten, ob er noch Lebenszeichen von sich gab. Dies läßt Rückschlüsse auf den Druck zu, unter dem die Fischerfamilien standen: Der Granat wurde zweimal am Tag aus dem Dollart geholt, bei jedem Wind und Wetter. Angelandet galt es, ihn sofort zu verarbeiten – die Krabben mußten lebend in den Siedekessel gelangen. Danach ging es sofort auf Tour. Der Butt wurde zwischengehältert und dann in Körben transportiert, in denen er sich am längsten am Leben erhielt; Kühlmöglichkeiten gab es damals nicht.

Wenn die Dollartfischer mit ihren Kreiern das Deichvorland verließen und der Flut nachfuhren ins scheinbar endlose Watt, verwuchsen sie mit der Natur. Kein Vogel flog auf, wenn sie langsam durch den Schlick schlitterten, kein Lärm ging von ihnen aus, sie bewegten sich, als seien sie schon immer Teil des Dollarts gewesen. Mit jedem Kilometer, den sie sich vom Land entfernten, veränderte sich die Landschaft: Weit draußen glich nichts mehr dem kärglichen Leben zu Haus, das Watt nahm die Fischer mit in eine andere Welt. In der Erinnerung sprechen sie davon mit Ehrfurcht und großer Zuneigung. Sie kannten jeden Meter dieser außergewöhnlichen Natur und wußten auch um ihre Tücken und Gefahren. Legendär sind die Erzählungen von den „Fremden", die sich im Watt verliefen oder nicht wieder aus den Prielen herausfanden, die im Schlick festsaßen, während die Flut kam. Legendär sind aber auch die Geschichten von den selbst erlebten Abenteuern: Von riesigen Stören, die sich in den Prielen festgesetzt hatten und nicht mehr rechtzeitig mit dem zurückflutenden Wasser hinaus auf die See kamen; von Seeadlern, welche mit den Fischern um die Beute kämpften, von Schmuggeltouren, für die sich der Dollart ganz besonders eignete.

Diese Lebenswelt gehörte bereits weitgehend zur Geschichte, als der Deich den Anwohnern noch Heimat war. Restlos und beinahe, ohne Spuren zu hinterlassen, verschwand sie jedoch erst endgültig mit dem immer perfekteren Ausbau der Deichanlagen und der erzwungenen Loslösung der Anwohner von „ihrem Deich": Beim Ausbau traf es vor allem die Fischerhäuser, sie mußten

weichen. Ihr Abriß ist aber lediglich ein Symbol für die Entfremdung des Menschen von der Natur, die hier zahlreiche Ursachen hat. Selbst dort, wo die alten Häuser noch stehen, wird den Bewohnern kein Zugang mehr zum Deich gewährt. Keine Treppe führt von ihren Häusern hoch zur Deichkrone, keine Kinder laufen von zu Haus los, um die „Flut abzuholen"; das Deichvorland ist den Menschen fremd geworden, die besondere Beziehung zum Dollart lebt vor allem noch in den Erinnerungen ....

Dennoch gibt es vereinzelte Fischer, die sich auf den Spuren ihrer Vorfahren bewegen und noch immer den Weg über den „Buttjepad" gehen – ob verboten oder nicht. Sie und die übrigen ehemaligen Deichanwohner mit ihren Erinnerungen an das Leben am alten Deich stehen den „Gänsezählern", Naturschützern und Busladungen voller Touristen fremd gegenüber. Umgekehrt spielen sie in den Reflektionen der heutigen Nutzer des „Nationalparks Wattenmeer" überhaupt keine Rolle. Das „Kulturbiotop" Dollart ist in Vergessenheit geraten.

Wenn wir den letzten Kreierfahrern in ihre spektakulären Reviere folgen, wenn wir mit ihnen und ihren Frauen an den Siedekesseln stehen, wenn sie ihre alten Fotoalben herauskramen und sich selbst noch einmal beim Buttverkauf erleben, wenn wir ihre noch immer lebendige Beziehung zum Granat und zum Butt spüren, wenn wir sie dorthin begleiten, wo ihnen ihre Lebensumwelt mittlerweile fremd geworden ist, dann erstehen totgeglaubte Objekte einer längst vergangenen Alltagswelt wieder zum Leben; die Geschichten beginnen, sich zu bewegen. Am Ende wird ein Gegensatz zwischen zwei unterschiedlichen Biotopideen offenbar, wie er gravierender nicht ausfallen könnte.

Wie auch in den übrigen Filmen der OSTFRIESLAND-SAGA treten die Protagonisten – durch den Schnitt vermittelt – in einen Dialog miteinander ein. Da das auf diese Weise entstehende Gespräch in der Realität nicht stattfindet, offenbart es schlagartig die Fremdheit, mit der sich die hier beschriebenen Lebenswelten gegenüberstehen. Möglicherweise sind sie unvereinbar, vielleicht kann jedoch auch GESCHICHTEN AUS DEM DOLLART dazu beitragen, Positionen zu überdenken und neu auszuloten.

LETZTE AUSFAHRT LOGGER

Prod.: 2005/2006; Publ.: 2007; Betacam SP; 70 Min.; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, NDR (Sendefassung 45 Min.); Filmförderung nordmedia.

Bis 1968 war die Heringsfischerei ein bedeutender Wirtschaftsfaktor in einer Region, die industriell wenig entwickelt war. Die Häfen der Loggerflotten lagen in Leer und in Emden – von dort aus fuhren jedes Jahr 60 Schiffe in Richtung Doggerbank oder in andere Heringsfanggebiete der Nordsee. Ihre Besatzungen kamen überwiegend aus den umliegenden Dörfern; die kleinen Landwirtschaften in den Moorgebieten konnten vor allem der nachrückenden jungen Generation keine Perspektive bieten. Viele Loggerkapitäne, Steuerleute und Maschinisten, also höherrangige Seeleute, waren auf den Fehn oder am Unterlauf der Weser zu Hause. Die Unterscheidung zwischen den genannten Mannschaftsteilen ist deshalb von Bedeutung, weil die einen ihren Verdienst in die Instandhaltung oder Erweiterung ihrer eigenen Landstelle investierten, die anderen dagegen oft keine derartigen Perspektiven hatten und ihnen daher die Heuer nicht selten zwischen den Fingern zerrann.

Im Film stehen die Männer im Mittelpunkt, welche auf den Schiffen vom Frühjahr bis weit in den Winter hinein Schwerstarbeit zu leisten hatten. Viele der „Loggerjungs" waren gerade konfirmiert, wenn sie an Bord gingen. Gearbeitet wurde Tag und Nacht: Netzte ausbringen, einholen, Heringe „kehlen", einpökeln, in Fässern verstauen, Netze flicken, Wache schieben – es gab immer etwas zu tun. Erst wenn genügend Fisch gefangen und in Fässern verstaut unter Deck lag, ging es zurück in den Heimathafen. Dort mußte zunächst noch die Ladung gelöscht werden, dann konnte die Mannschaft nach Hause – für höchstens zwei Tage.

Nach dem Löschen wurden die Heringe weiterverarbeitet – das machten vor allem Frauen aus den an die Häfen grenzenden Stadtvierteln. Sie sortierten und packten den Fang verkaufsfertig in Fässer. Auch diese Arbeit war hart, die Salzlösung zerfraß Haut und Hände, bis sich Löcher bildeten. Der Arbeitsplatz der Netzflickerinnen war draußen im „Netzland" oder auf dem Netzboden – ihre Tätigkeit war sauberer, aber kaum leichter. Gegen die Tristesse der Arbeit half nur das Singen – und gesungen wurde viel in der Fischverarbeitung. Schaut man sich heute allerdings die Liedtexte an, dann fühlt man die Schwermut, die hinter den Zeilen liegt.

Auch der Heimaturlaub der Loggermannschaften war nicht immer frei von Tragik: Die jungen Männer hatten nach dem Löschen Geld in der Tasche – die Geschichten darüber, wo sie es ließen, bevor sie ihr Heimatdorf überhaupt wiedersahen, sind legendär. Anders war das natürlich mit den Kapitänen: Wenn sie Glück hatten und ihre Schiffe viel Hering fingen, dann verdienten sie gutes Geld. Sie waren in ihren Dörfern hochangesehen und hatten daher bei der Heirat weniger Schwierigkeiten als die gemeinen Matrosen. Aber selbst die mit den Kapitänen oder Steuerleuten verheirateten Frauen hatten kein leichtes Los. Sie mußten sich zu Hause um die kleine Landwirtschaft kümmern, um die Instandhaltung der Gebäude, um die Erziehung der Kinder, eigentlich um alles. Wenn der Mann für ein, zwei Tage im Monat nach Hause kam, brachte er noch weitere Arbeit mit: Seine Wäsche mußte gewaschen werden, und sie hatte kaum Zeit zu trocknen ....

Ebenso wie bei den übrigen Filmen der OSTFRIESLAND-SAGA ist es auch hier der durch eine intensive Feldforschung vorbereitete, behutsame und zugleich direkte Umgang des Autors mit den Protagonisten, dem sie vertrauen und der sie mit ihren Erinnerungen respektvoll in Szene setzt. In Abstimmung mit den Darstellern werden die Erzählungen visualisiert, wobei durch das Interesse an ihrer Lebensgeschichte und die Beschäftigung mit dem Thema auch längst verschüttete Erinnerungen zu Tage treten und für die Betroffenen erneut erlebbar werden. Sei es das Kehlen der Heringe, der Alltag an Bord, das Löschen der Ladung oder auch die Heimfahrt, seien es ehemalige Netzstrickerinnen und Packerinnen, die in der mittlerweile heruntergekommenen Netzhalle ihren alten Arbeitsplatz wiedersehen oder ein früher als Böttcher und Kontrolleur tätiger Mitarbeiter aus der Fabrikation, der sich in der alten Arbeitersiedlung auf Spurensuche begibt: An authentischen Orten rekonstruieren die Protagonisten ihre eigene längst vergangene Alltagswelt und bewahren damit zugleich ein Kapitel regionale Sozialgeschichte vor dem Vergessen.

OSTFRIESLAND AUF DEM MEER

Prod.: 2006; Publ.: 2007; Betacam SP; 45 Min.; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion und Veröffentlichung: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen; Filmförderung nordmedia.

Auf den meisten deutschen Schiffen, die auf den Meeren der Welt unterwegs waren, sprach man platt. Und das nicht nur, wenn der Heimathafen Emden hieß. Ostfriesen waren als Seeleute anerkannt und als Besatzungsmitglieder begehrt. Es ist wohl kaum übertrieben, das Land an der Nordsee als Seefahrernation zu bezeichnen. Zwei Gründe dafür sind leicht zu benennen: Die Ostfriesen sind seit Jahrhunderten mit dem Wasser vertraut. Gerade auch im Hinterland, wo die ausgebauten Kanäle wie Verkehrsstraßen das Land durchzogen, waren die Binnenschiffe ein selbstverständlicher Bestandteil des Alltags. Die größeren von ihnen waren seetüchtig, sie wurden oft auch in einer der kleinen Werften in den Fehndörfern gebaut. Zudem bot sich den an Land lebenden Menschen kaum eine Alternative – Arbeit außerhalb der Landwirtschaft gab es praktisch nicht. Die Seefahrt war der einzige Ausweg aus der trostlosen Situation auf dem flachen Land. Dazu kam, daß es in Ostfriesland etliche Ausbildungsstätten zum Matrosen, Maschinisten, Steuermann, Offizier oder zum Kapitän gab. Die ostfriesischen Seefahrtsschulen hatten einen guten Ruf und konnten vielen Arbeit suchenden Männern eine Perspektive bieten. So verdeutlicht der Film die Verbundenheit einer Region mit der Seefahrt: Er zeigt die Erwerbssituation auf dem flachen Land, die Bandbreite der Arbeit auf See, das aus Erfahrung geborene Geschick der Seefahrer, verdeutlicht die Härte eines Berufs, welcher mit Seefahrerromantik nicht viel zu tun hat, erlaubt einen Blick hinter die so oft idealisierten Kulissen und verweist auf die großen Veränderungen, denen die Seefahrt in den letzten Jahrzehnten unterworfen war.

Das Können, das die seefahrenden Ostfriesen auszeichnete, ist legendär und spiegelt sich in zahlreichen Erzählungen wider: Etwa in Geschichten von am Lot schnüffelnden Kapitänen, welche auf diese Weise angeblich die Beschaffenheit des Meeresgrundes und damit die Lage des Schiffes feststellen konnten. Sicher ist, daß bei den damals vorhandenen spärlichen technischen Hilfsmitteln wie Lot und Sextant die Erfahrung eine höchst wichtige Rolle spielte. Dies blieb noch lange so. Erfahrung benötigten die Kapitäne auch für die Beladung: Nach genau abgestimmtem Ladeplan und mit viel Handarbeit mußten Kisten und Kasten im Bauch des Schiffes verstaut werden, denn wenn die Last nicht gleichmäßig verteilt war oder etwa bei heftigem Seegang im Laderaum verrutschte, so konnte das Schiff bereits bei stärkerem Wellengang kentern oder der Rumpf beim ersten Sturm auf See bersten.

Weder auf See noch in fremden Häfen war Zeit zur Muße – es gab immer etwas zu tun: Wache schieben, Arbeiten am Schiff, Löschen der Ladung. Das Bild unzähliger Abenteuer und fremder Welten bedarf einer Korrektur: Die vielfältigen Souvenirs der Seefahrer, die noch heute in zahlreichen Haushalten der Region präsentiert werden, stammen meist nicht von abenteuerlichen Ausflügen an Land. Sie wurden in der Regel von fliegenden Händlern, die in den Häfen an Deck kamen, gegen Zigaretten oder ein paar Münzen eingetauscht. Interessant ist auch die Tatsache, daß selbst die Kapitäne auf Großer Fahrt zu Hause noch eine Nebenerwerbslandwirtschaft mit ein, zwei Kühen oder Schweinen betrieben. Das Leben auf zwei Standbeinen, dem des Kleinbauern und dem des Seefahrers, ist ein bis in die jüngere Vergangenheit selbstverständliches Merkmal ostfriesischer Identität. So war es auch nicht schwer, einen Kapitän, der in den Urwäldern Südamerikas Holz und in Kuba Rohrzukker lud, vor seiner alten Miste zu filmen, wo er vom Ende der Viehhaltung in den siebziger Jahren zu erzählen wußte.

Dabei stellt sich die Frage, wer denn die Tiere fütterte, das Land bestellte, den Gemüsegarten pflegte und die Kinder großzog, während der Mann wochen- oder monatelang unterwegs war. Die Frauen der Seefahrer standen zu Haus wahrlich „ihren Mann". Ob Hausbau, Landwirtschaft, Erziehungsfragen oder Behördengänge – den Legionen von Frauen hinter den Männern, die zur See fuhren, gebührt größte Anerkennung und Respekt. Selten wußten sie, wo genau sich ihre Männer befanden – allein die Tageszeitung gab ungefähre Auskunft über die von den Schiffen angelaufenen Häfen. Telefonverbindungen konnten auch in der jüngeren Vergangenheit nur in Ausnahmefällen in Anspruch genommen werden. Wie groß die Sorgen der Seefahrerfrauen gewesen sein müssen, wenn die Herbststürme übers Land zogen, läßt sich heute gar nicht mehr ermessen.

Doch heute fahren nur noch wenige Ostfriesen zur See, denn auch in der Schiffahrt haben sich grundlegende Wandlungsprozesse vollzogen: Auf der einen Seite verschob sich die Zusammensetzung der Mannschaften – Arbeitskräfte aus Billiglohnländern ersetzten die deutschen Seeleute. Auf der anderen Seite veränderten sich die Bedingungen in der Frachtschiffahrt: Die Schiffe wurden immer größer und schneller, die Hafenliegezeiten erheblich verkürzt und die Beladung mit der Einführung weltweit genormter Großcontainer vollständig mechanisiert, so daß Computer und programmgesteuerte Ladesysteme die Arbeit des Menschen übernahmen. Von der Anlieferung der Ladung mit Pferd und Wagen und der Beladung der Schiffe mit Muskelkraft bis zum vollautomatisierten Containerverkehr der Gegenwart ist noch kein Menschenleben vergangen. So werden die Protagonisten zu Zeugen tiefgreifender Ver-

änderungen und einer spezifisch ostfriesischen Identität, die noch bis vor wenigen Jahrzehnten untrennbar mit der Seefahrt verbunden war.

Mit diesem Film, der den Betrachter gleichsam auf den Planken eines Hochseeschiffes mit den Erinnerungen seiner Zeitzeugen durch die ganze Welt und durch das gesamte Jahrhundert führt, erfährt die dokumentarische Inszenierung ihren Höhepunkt. Obgleich keine der Filmaufnahmen über den Bereich der Nordsee hinausführt, entsteht beim Zuschauer dennoch ein ganz anderes Bild: Die faszinierenden Protagonisten und die einfühlsame Kameraperspektive sind es, die trotz offensichtlicher Inszenierung ein hohes Maß an Authentizität vermitteln. Niemand weiß noch, wo sich das Schiff, auf dem wir stehen, zur Zeit befindet, wenn wir den Berichten über den Lärm des Urwalds oder der nahen Großstadt folgen, wenn es in den Erzählungen um Schiffsladungen, um fremde Häfen, um Frauenbesuch an Bord, um fliegende Händler und nautisches Können, um legendäre Kapitäne, um Mannschaften, Havarien oder das Leben an Bord geht. Auf diese Weise verschmilzt Erinnerung mit alten Fotografien, Vergangenheit wird zur Gegenwart, Filmbilder fordern zum Weltenwechsel auf, so daß am Ende selbst die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen.

Menschen am Fluss. Geschichten von der Ems

Prod.: 2008; Betacam SP; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

Am Fluß zu leben bedeutete noch vor wenigen Jahrzehnten, im direkten Kontakt mit ihm zu stehen. Zu den anliegenden Dörfern führte fast immer eine kleine Wasserstraße, die „Muhde". Wenn auch nicht die großen Schiffe und Schleppkähne, so kamen hier doch regelmäßig kleinere Schiffe herein, meist mit Sand für die Ziegeleien oder mit Torf für die Anwohner beladen.

Am Deich wohnten vor allem die „kleinen Leute"; sie nutzten das Wasser der Ems für ihr Vieh und oft auch für sich selbst, da sie in der Regel nicht über die Mittel zum Bau einer Zisterne verfügten. Außendeichs hielten sie Schafe oder eine Kuh, machten ihr bißchen Heu oder legten dort ihre Gemüsegärten an. Den Fluß mit seinem Hoch- und Niedrigwasser hatten die Anwohner direkt vor Augen. Wenn eine Springtide mit Deichvorlandüberflutungen zu erwarten war, wurden Tiere und Heu oben auf den Deich oder ins Haus gebracht. Kam das Hochwasser überraschend, war das Heu verloren, doch die Tiere konnten sich in der Regel selbst auf den Deich retten.

Im Herbst zogen sich Mensch und Tier hinter den Deich zurück. Zuerst wurden alle Deichdurchlässe verschlossen; wenn Sturmfluten drohten, verbarrikadierten die Flußanwohner außerdem ihre Türen und Fenster mit Bohlen, die immer bereit lagen. Für den Fall, daß das Hochwasser doch einmal über den Deich kam oder einfach nur hindurchsickerte und in das Haus eindrang, waren die Dielenböden schräg angelegt und Abflußöffnungen in den Hauswänden angebracht. Sie ließen das Wasser auf der einen Seite hinein und auf der anderen wieder hinaus. So mancher Schrank im Rheiderland hat schon einige Hochwasser über sich ergehen lassen. Heute ist die Ems begradigt, die Deiche sind aufgestockt und die meisten Häuser am Deich verschwunden. Die Menschen leben hinter den Deichen sicherer als je zuvor, den Kontakt zum Fluß haben sie jedoch verloren.

Reviere im Fluss. Geschichten von der Ems

Prod.: 2008; Betacam SP; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

Der Fischreichtum der Ems muß immens gewesen sein. Ob Butt, Granat, Hering, Sardelle, Stör und Aal im Unterlauf bei Ditzum, oder Brasse, Hecht, Maifisch und Zander im Oberlauf bei Papenburg – die Erzählungen von großen und außergewöhnlichen Fischen und Fängen sprengen unser Vorstellungsvermögen. Wir neigen dazu, skeptisch zu sein, denn Fischerlatein ist immerhin sprichwörtlich. Doch wenn die Protagonisten des Films ihre Erinnerungsfotos aus dem Schrank kramen, wenn sie detailliert ihre raffinierten Fangmethoden beschreiben, wenn sie ihre alten Fanggeräte aus dem Keller holen, dann fangen wir an zu begreifen, was Leben am Fluß noch vor kurzer Zeit bedeutete. Ob Hobby-, Nebenerwerbs- oder Berufsfischerei – Fischfang auf der Ems gehörte zum Alltag der Anwohner.

So deutlich, wie sich der Reichtum des Flusses in den Erzählungen und Präsentationen der Darsteller entfaltet, so deutlich spiegelt sich auch die Armut der heutigen Ems in den Aufnahmen von den letzten Emsfischern wieder. Zahlreiche Arten sind mittlerweile nahezu ausgestorben und die Reviere ihrer Jäger leergefischt, geblieben sind nur Erinnerungen.

Wege über den Fluss. Geschichten von der Ems

Prod.: 2008; Betacam SP; Autor und Kamera: Edmund Ballhaus; Produktion: Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen.

An welcher Stelle der Ems man auch stand, ob am vergleichsweise schmalen ostfriesischen Oberlauf bei Halte oder am immer breiter werdenden Unterlauf bei Emden, der Fluß war ohne Hilfsmittel ein unüberwindbares Hindernis, er bildete eine natürliche Grenze zwischen dem Rheiderland und dem übrigen Ostfriesland. „Endje van de Welt“ sagten die Emdener, wenn sie von den Dörfern auf der anderen Seite des Flusses sprachen. Noch lange nach dem Zweiten Weltkrieg, der in Ostfriesland die einzigen beiden Brücken über die Ems zerstört zurückließ, war die Bedeutung der Fähren groß. Die Erzählung von der Großmutter aus Emden, die zum Geburtstagsbesuch nach Ditzum kam und dann den ganzen Winter bleiben mußte, weil die Fähre wegen Eisgangs nicht mehr fuhr, bringt das zum Ausdruck. Bei klirrender Kälte konnte man nur darauf hoffen, daß das Eis endlich fest wurde. Dann steckte der Fährmann den Weg ab und gab den Übergang frei, zunächst für Fußgänger, dann für Pferdefuhrwerke, zuletzt für Pkws und Lastkraftwagen.

Das Zeitmaß in der Epoche der Fähren war ein anderes als unser heutiges. Für die Flußüberquerung mußte man Zeit mitbringen, eventuell viel Zeit. Die Fähre konnte schon belegt sein, sie lag vielleicht auf der anderen Seite oder hatte einen Schaden, vorbeifahrende Schiffe konnten die Überfahrt aufhalten. Dann wartete man geduldig am Ufer oder in den Fährwirtschaften. Vorbeiziehende Schleppkähne und Frachtschiffe waren häufig der Grund für Verzögerungen; beim Warten ließen diese ein Gefühl für die Entfernung zum anderen Ufer entstehen, mehr noch wiesen sie ebenso wie der Fluß in eine damals ganz unerreichbare Ferne. Für uns, die wir per Mausklick oder Flugticket die Welt vor Augen haben, wird die Geschichte der Fähren zu einem Gleichnis über ein aus den Fugen geratenes Verhältnis zur Zeit.

Weitere Veröffentlichungen von Edmund Ballhaus

Ballhaus, Edmund: Altes Medium in neuem Gewand. Film und Interaktivität im Museum. In: Carstensen, Jan / Kleinmanns, Joachim (Hrsg.): Freilichtmuseum und Sachkultur. Festschrift für Stefan Baumeier zum 60. Geburtstag. Münster 2000, 229–247. [Langfassung]

Ballhaus, Edmund: Studentisches Fotoprojekt: Stereotypen, Inszenierungen und Realitäten. Momentaufnahmen einer ostfriesischen Landschaft. In: Volkskunde in Niedersachsen, 17. Jg., H. 1 (2000), 56–59.

Ballhaus, Edmund: Altes Medium in neuem Gewand. Film und Interaktivität im Museum. In: Ballhaus, Edmund (Hrsg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2001, 89–102. [Kurzfassung]

Ballhaus, Edmund: Ein Thema, unterschiedliche Sichtweisen. Zur Dokumentation eines Junggesellenbrauches im wissenschaftlichen Film und im Fernsehen. In: Ballhaus, Edmund (Hrsg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2001, 171–198.

Ballhaus, Edmund: Paradigmenwechsel. Anmerkungen zum volkskundlichen Film in Niedersachsen. In: Lipp, Carola / Meiners, Uwe / Röhrbein, Waldemar / Spieker, Ira (Hrsg.): Volkskunde in Niedersachsen. Regionale Forschungen aus kulturhistorischer Perspektive. Referate der Tagung vom 28. Februar bis 2. März 2001 im Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum. Cloppenburg 2002, 109–127.

Soziale Quartiere in einer Mittelstadt. Ein Arbeitsbericht von Edmund Ballhaus und Projektteilnehmer/innen. In: Volkskunde in Niedersachsen, 19. Jg., H. 1 (2002), 30–42.

Ballhaus, Edmund: Wie ein Film entsteht – Film- und DVD-Projekt: „Begegnungen auf dem Jahrmarkt". In: Ziessow, Karl-Heinz / Meiners, Uwe (Hrsg.): Zur Schau gestellt. Ritual und Spektakel im ländlichen Raum. Cloppenburg 2003, 363–388.

Ballhaus, Edmund: Rede und Antwort. Antwort oder Rede. Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film. In: Roters, Ulrich / Wossidlo, Joachim (Hrsg.): Das Interview im kulturwissenschaftlichen Film. Münster 2003, 11–50.

SCHLOSSBRAUEREI
HOHENASCHAU
SCHLOSSBRAUEREI
HOHENASCHAU

Waße

Bei den Abbildungen auf Seite 506 bis 511 handelt es sich um Einstellungen aus verschiedenen, von Edmund Ballhaus in den Jahren 1990 bis 2007 veröffentlichten Filmen. Aufgrund der hier eingesetzten Videoformate – von S-VHS der frühen Produktionen bis hin zu Betacam SP – schwankt die Qualität der Abbildungen zum Teil erheblich.

Der Autor dieses Buches als Teilnehmer eines 16mm-Filmkurses am Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen nach Fertigstellung der Übungsfilme mit den Dozenten und den übrigen Kursteilnehmern im Gang vor den Schneideräumen (24.9.1994)

Der Autor untersucht die Strategien und Konzepte des Göttinger Kulturwissenschaftlers Edmund Ballhaus, der mit seiner Filmarbeit die Entwicklung des wissenschaftlichen Films seit Mitte der achtziger Jahre maßgeblich beeinflußte. Detaillierte Analysen seiner ersten zwölf, in den Jahren 1986 bis 1996 entstandenen Filme verdeutlichen seine Abkehr von überholten inhaltlichen und methodischen Standards und die Entwicklung eines eigenständigen Typus des kulturwissenschaftlichen Films. Dieser rückt den Menschen in den Mittelpunkt der Betrachtung und erteilt den Gefilmten selbst das Wort. Damit wurde sowohl dem klassischen Erklärdokumentarismus des Fernsehens als auch dem distanzierten Dokumentationsstil des Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF) ein neues Modell gegenübergestellt. Darüber hinaus löste sich Edmund Ballhaus von der traditionellen Arbeitsteilung in Hinblick auf Recherche, Konzeption und Umsetzung und ersetzte sie durch den selbstfilmenden Wissenschaftler, der für alle Arbeitsschritte einer Filmproduktion allein verantwortlich ist. Seine bereits 1987 veröffentlichten Forderungen verwirklichte er nicht nur in seinen Filmen, sondern auch mit der Gründung der Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film (GfkF) und der Einrichtung eines Studienganges Visuelle Anthropologie in Göttingen. In die Untersuchung einbezogen wurde eine im Anhang des Buches wiedergegebene Befragung des Filmautors, welche die Analyse um interessante Details sowohl in Hinblick auf die Entstehungsbedingungen einzelner Filme als auch auf seine persönlichen Überzeugungen und Beweggründe ergänzt.

ISBN 978-3-8391-0616-7

9 783839 106167